This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

177

GAZETTE

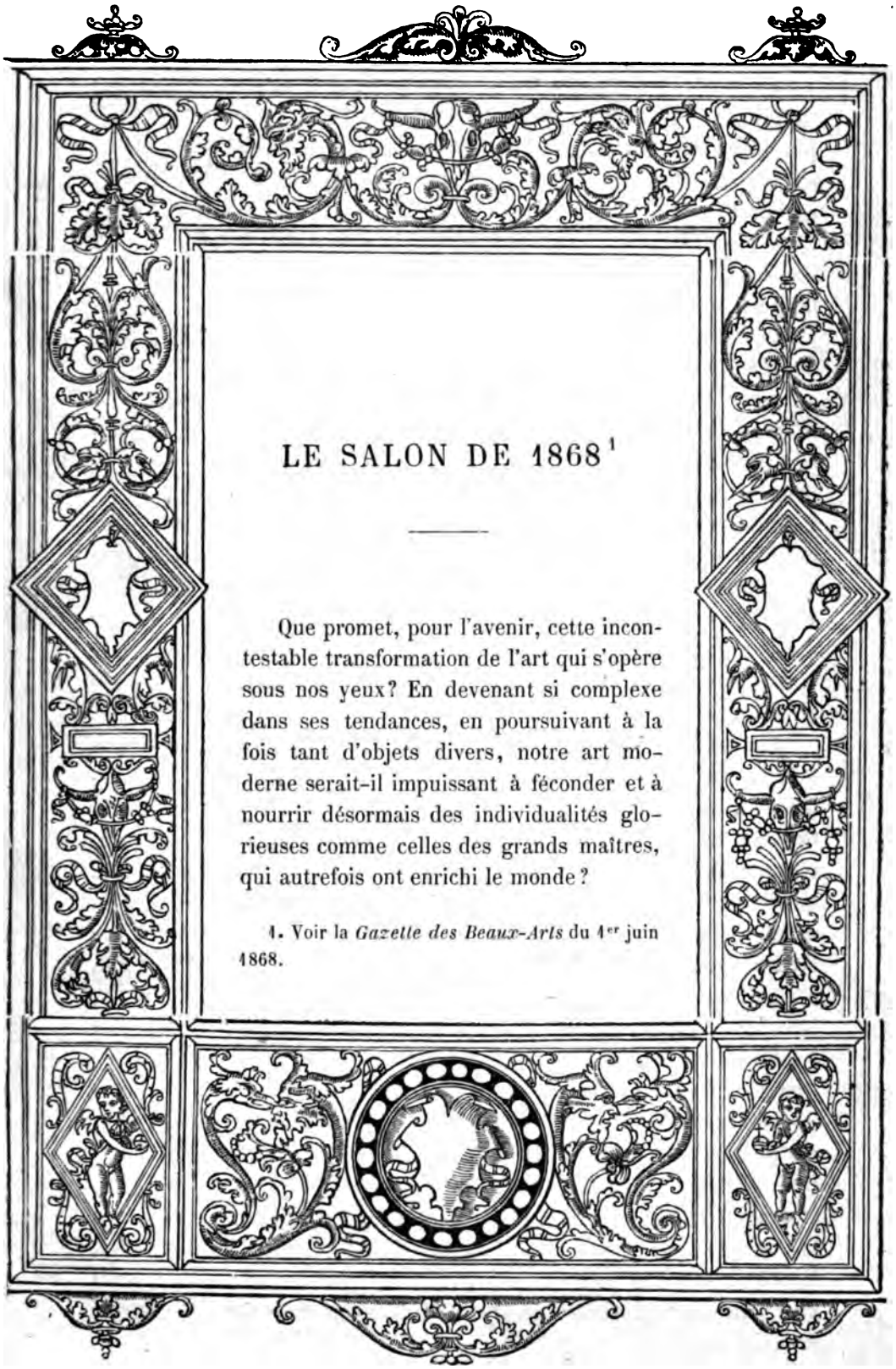
DES

BEAUX-ARTS

TOME VINGT-CINQUIÈME

J. Claye, imprimeur
St Benoit 24 Paris

Per. 17003. d. 10/25



LE SALON DE 1868[1]

Que promet, pour l'avenir, cette incontestable transformation de l'art qui s'opère sous nos yeux? En devenant si complexe dans ses tendances, en poursuivant à la fois tant d'objets divers, notre art moderne serait-il impuissant à féconder et à nourrir désormais des individualités glorieuses comme celles des grands maîtres, qui autrefois ont enrichi le monde?

1. Voir la *Gazette des Beaux-Arts* du 1er juin 1868.

irradiation de couleur et de lumière était un effet produit par la forme vivante, dont le modelé s'accuse victorieusement, sur celui de tout autre objet naturel.

M. Courbet n'a point su rendre ici à la face humaine toute son autorité. Quant à la pose du mendiant, elle a pu être donnée par le modèle au maître, dans son atelier, mais elle n'a point été surprise à coup sûr dans la poussière du chemin. Un infirme qui s'appuie sur une béquille a un tout autre mouvement lorsqu'il s'arrête. Composer un ensemble, ce n'est donc point seulement savoir reconstituer un groupe de figures en action, c'est encore pouvoir suivre d'un bout à l'autre dans un même personnage l'unité de l'attitude et du geste. Il est donc inutile, lorsque cette faculté du peintre fait défaut dans une œuvre, d'y louer comme supérieurs des mérites d'exécution et de vraisemblance dans le détail. Nous n'insisterons pas sur cette critique, car M. Courbet a prouvé que lorsqu'il voudrait obéir simplement aux instincts de son tempérament de peintre, sans se laisser troubler par des considérations étrangères à l'art, il pourrait nous réjouir les yeux par d'excellents morceaux de peinture. Nous dirons seulement que le groupe sympathique de nos peintres naturalistes n'a heureusement besoin ni de chef, ni de révélateur. Bien diverses, bien divergentes même, sont les tendances qui s'y manifestent et s'y développent.

Chez nos Alsaciens, par exemple, la solidité de la peinture et la précision dans la forme n'excluent pas la fantaisie pleine de tendresse, qui rend la nouvelle toile de M. Jundt si originale et si gaie. Sa jeune fille, qui fait au grand air une toilette rustique à l'eau du lavoir, rappelle les amours naïves chantées par les *lieds* en Allemagne. Ce peintre a su tirer ici de son exécution prestigieuse un effet charmant et vrai. La figure entière est parfaitement d'accord avec la végétation printanière qui l'entoure et tous les détails qui accentuent la familiarité de l'habitation. Nous en dirons autant des intérieurs solidement peints par M. Schloesser; les enfants, qui en représentent bien les joies tranquilles, n'ont pu naître que là et doivent y grandir. Physionomies, vêtements, ustensiles, tout y garde la saveur propre au terroir; rien de plus amusant que l'importance de son *petit fumeur*, mais la bonhomie spirituelle de l'observateur est au moins ici heureusement secondée par le talent très-réel du peintre.

Édouard Frère n'a point la même gaieté, qui serait déplacée dans les humbles demeures dont il connaît les modestes et silencieuses habitudes. Presque toujours il y fait végéter des femmes penchées sur un travail d'aiguille, éclairées souvent par quelque rayon de soleil qui vient consoler leur solitude et leur résignation. M. Éd. Frère, en concentrant ses

LES COUSEUSES, PAR M. ÉDOUARD FRÈRE.

prédilections dans le cercle étroit de ses petites scènes familières et touchantes, a su parfaitement se rendre maître de toutes les ressources de lumière et de couleur qui lui étaient nécessaires pour exprimer le sentiment qu'il a de cette vie de labeur, obscure et sans révoltes. Les harmonies de tons qu'il trouve sont douces à l'œil, sans pourtant manquer de vigueur, ses figures sont simplement vues, largement faites, et il se dégage de ses toiles, chaudement colorées et savamment conduites, je ne sais quoi d'intime, de chaste et cependant de résolu.

A Écouen, travaillent aussi, comme M. Éd. Frère, plusieurs artistes : M. Duverger, qui continue avec esprit la manière de M. Guillemin; M. Dansaert, que nous retrouverons plus loin, et M. Dargelas, dont les prédilections sont de nature analogue à celles de M. Édouard Frère, mais dont le parti pris est moins énergique. La scène de jeux d'enfants qu'il nous donne cette année, se passe dans une école de village. Toutes les figures de second plan, celle du magister inquisiteur, de l'enfant qui se dépite sur le banc de punition, sont finement observées et très-savamment noyées dans la pénombre ; mais, dans les deux espiègles qui improvisent une partie de jeu en cachette, pendant que la leçon monotone endort les autres, on sent un peu trop l'effort. Il est des sacrifices et des négligences qui sont quelquefois indispensables, et des effets qui pour être compris n'ont pas besoin d'être soulignés. Rappelons-nous le pêle-mêle des marmots et le charmant désordre de la petite *École* de Van Ostade, au Louvre.

M. Brandon, dans son *Atelier parisien*, a développé une disposition panoramique, pour ainsi dire, en ce sens qu'un coup d'œil circulaire est indispensable, pour saisir l'une après l'autre toutes ses spirituelles intentions. C'est un résumé qui livre en pâture à la curiosité du promeneur tous les petits secrets et les scandales bien innocents de la vie intime de nos artistes. Il ne faudrait pas prendre cependant au pied de la lettre, et comme peinture exacte de mœurs, au moins dans la généralité, ce qui n'est ici qu'une amusante exception. Cette promiscuité et cette agitation permanente se rapporteraient plutôt à un atelier de décorateur, où, au milieu des chansons et des rires, chacun achève sa tâche, souvent ingrate, dans un labeur commun. Comme détails la peinture de M. Brandon est vivante et sans manière; mais, comme ensemble, nous ne trouvons pas la fermeté dont il avait fourni la preuve dans sa *Synagogue*. La donnée morale ne lui a été ici d'aucun secours.

Le *Grand Sanhédrin* de M. Moyse nous promet un peintre heureux de la vie moderne, bien que l'obligation de rendre certaines particularités du rite ait pu gêner l'artiste dans l'ordonnance d'une scène assez compli-

quée. La monotonie des vêtements noirs et les agencements d'un intérieur dont il fallait conserver l'exactitude n'ont point alourdi la composition de M. Moyse, qui n'a rien d'apprêté ni de tendu. L'effet général est vigoureux sans être sombre, sévère sans tristesse et vrai sans vulgarité.

Des réunions de la cité nous passons au grand air des landes de Bretagne et sous les fraîcheurs de la feuillée. C'est là que M. Luminais nous déploie l'agilité de ses *Braconniers*, fuyant sans doute devant le gendarme, ou la vigueur sauvage de ses *lutteurs* qui, dans quelque coin sombre, combattent comme deux taureaux en liberté. M. Luminais, autrefois, affectionnait les contrastes et les jeux de la lumière et de l'ombre sur des costumes pittoresques et des terrains accidentés; aujourd'hui il cherche bien plutôt le mouvement et l'action dans la figure humaine, et il met au service d'un dessin hardi et consciencieux le prestige d'une exécution large et d'une couleur brillante. M. Karl Daubigny, qui aborde la figure en même temps que le paysage, a peint ses *Vanneuses du Finistère* dans une gamme plus montée, qui donne à sa peinture une apparence espagnole. Le hâle de la mer sur les carnations peut au reste leur donner cette vigueur bronzée; les pêcheurs normands en sont la vivante preuve. M. Karl Daubigny a su relever cette chaleur de tons par des blancs dont l'emploi dénote de vrais instincts de coloriste.

M. Eugène Martin n'a point mis, dans les *Scènes bretonnes* qu'il expose, le même acquit ni la même ampleur que M. Eugène Le Roux, mais il y a serré de très-près le caractère viril des physionomies indigènes. Dans sa *Chambre de l'accouchée* il est resté naïf, touchant; dans le *Cabaret*, au contraire, il nous fait entrevoir un côté encore inculte des mœurs, au pays du granit. M. Bridgman nous donne également une étude intéressante dans son *Jeu breton*. Ces jeunes artistes, et bien d'autres avec eux, cherchent dans les ajustements et les costumes encore portés tout ce qui fait le mieux valoir la physionomie de l'homme et les allures de son corps.

Avant que l'insignifiant habit noir, signe important d'égalité, soit dit en passant, n'ait *américanisé* le monde, tous ceux qui aiment une grâce et une logique quelconques dans le vêtement qui ajoute à la beauté native de l'homme ou amoindrit ses laideurs ne pourront s'empêcher d'avouer leurs prédilections pour les habillements historiques, devant la banalité de celui que la civilisation moderne nous force d'adopter, mais non de reproduire.

S'agit-il de peindre les mœurs du présent, condition indispensable, selon quelques-uns, à la régénération de notre art familier, c'est à qui répudiera le costume civil et masculin, tandis que le vêtement des

femmes, par la fantaisie permanente qu'il comporte, permet au moins au peintre de choisir et de combiner presque librement les tons et les tissus qui, par leur accord, raviveront les formes et la physionomie du modèle.

M. Charles Marchal fait succéder à ses franches et placides études des mœurs alsaciennes une personnification des types féminins les plus disparates, choisis dans ce monde élégant de Paris, trop déprécié par les uns, trop surfait par les autres, et dont le caractère ambigu, difficile à définir, est plus difficile encore à symboliser. Le contraste moral que l'artiste a voulu produire en opposant la réserve d'une *Pénélope* à la désinvolture provocante d'une *Phryné* du demi-monde n'est malheureusement point assez accusé : la symétrie de poses analogues et le caractère identique de deux toilettes, l'une du matin, l'autre du soir, ne suffisent point à caractériser les différences profondes dans les mœurs que le peintre a voulu mettre en présence.

La préoccupation d'établir deux sujets de dimensions pareilles a fait subordonner le choix de l'attitude à la forme des cadres, et la netteté de l'impression produite en a souffert. Concilier la vivacité d'expression de la satire peinte ou dessinée avec la vérité du geste et la franchise de l'effet, c'est un problème bien ardu, et pour le résoudre il faut les aptitudes rares d'un Charlet ou le tempérament puissant d'un Daumier. Alfred Stevens, qui manque au Salon, a effleuré souvent, sans prétentions visibles à la philosophie d'un enseignement moral, les scènes de comédie ou les drames intimes qui se jouent, à *mezza voce* pour ainsi dire, entre gens du monde, mais, avant tout, il est resté peintre : il n'a point sacrifié ses recherches de couleur et de dessin au désir d'exprimer tout au long, ce qui souvent ne peut être qu'à peine indiqué. Les différences extérieures, comme tournure et mise, j'entends celles qui peuvent se traduire en peinture, sont tellement peu sensibles à l'œil, et l'absence de passions violentes, sous nos latitudes, donne une telle uniformité à toutes nos physionomies, que la verve d'un Goya serait étrangement déplacée ici et resterait impuissante à créer quelque chose de vigoureux et de neuf, avec le spectacle des raffinements et des molles élégances de la vie mondaine. Gustave Doré n'y a point réussi, et, avant lui, Gavarni, privé du commentaire de ses légendes, serait souvent resté tendu, plein de manière et inintelligible. Qui veut peindre notre société, vue par le côté de l'existence luxueuse et facile, doit donc rester simple dans le choix des sujets, et discret dans ses ambitions, comme nous trouvons que l'a été ici M. Saintin.

Son *Deuil de cœur* est un portrait sans doute, qui peu à peu est

devenu tableau. Le détail infini d'un intérieur, où manque une personne dont chaque petit objet rappelle le souvenir, ne nuit pas à l'expression tendre et réfléchie de la jeune femme restée seule avec une image adorée, là où vivre à deux faisait aimer la vie. Les moindres choses, sur les meubles, dans le pli des étoffes, ont pris et gardé sous le pinceau une extrême importance. Tout compte dans la toile comme tout dans la réalité garde une empreinte de celui qui vient de disparaître. Et ce fini universel, sans sacrifices apparents, cette netteté absolue de contours et de relief dans toutes les formes muettes, s'accorde sans disparate avec la la forme vivante : les chairs jeunes et fraîches entrevues sous le réseau de dentelle noire, la tête douce et rêveuse, se détachent, dans une abondante lumière, de tout cet ensemble qui prend la physionomie d'un sanctuaire intime et respecté.

M. Toulmouche n'a peint, cette année, que de jeunes femmes seules, surprises dans un mouvement vrai, et encadrées par des motifs heureux de décoration d'appartements, dont le seul défaut se trouve dans une recherche exagérée de la vraisemblance. Certain meuble Louis XVI, en tapisserie, à tons clairs et doux, finit par nous intéresser plus encore que la figure de femme, avec laquelle il devrait se composer. La mesure de l'importance à donner au milieu où vit un personnage est difficile à garder; c'est la donnée du sujet lui-même qui, dans cet accord nécessaire, indique la règle et la loi. M. De Jonghe l'a bien compris dans son *Allée des amoureux à Gibraltar*, où l'ombre des grands cactus voile d'une demi-teinte transparente le visage de la jeune miss, tandis que sur la route, au grand soleil, se montre un gentleman. Ici figures et paysage, effet de lumière et sujet sont intimement liés et spontanément conçus d'ensemble.

Un très-jeune artiste, M. Detaille, qui affirme ici d'une manière éclatante la solidité de l'enseignement qu'il doit à son maître, M. Meissonier, a peint une *Halte d'infanterie*, où soldats, officiers et tambours sont pris au repos, chacun dans l'attitude familière qui lui appartient, avec une vérité d'observation et une simplicité d'effet vraiment remarquables. Ici, point de ressources pittoresques : un terrain nu, un ciel gris, mais un sentiment profond du plein air et de l'espace, toutes choses qui donnent une puissance et une réalité significatives aux personnages, compris et rendus, au reste, avec une verve sincère et une conscience parfaite.

Les soldats, qui comptent bien pour quelque chose dans notre société moderne, sont étudiés de plus près, hors du rang, par nos peintres de mœurs contemporaines. Grandi jusqu'à l'épopée par Géricault, dramatisé

par Raffet, le type militaire, à l'action comme au repos, a pris une expression de sensibilité sous le pinceau de Protais; nous verrons prochainement comment Meissonier résumera ces nouveaux aspects de l'homme de guerre, et comment il saura, dans son style pénétrant et serré, nous toucher et nous émouvoir sans rien sacrifier de la vérité vraie du costume et du mouvement.

Car c'est un caractère commun aux maîtres que nous venons de nommer, à Charlet comme à Bellangé et à Horace Vernet lui-même, que d'avoir accepté franchement toutes les imperfections plastiques, les duretés de lignes et la discordance de tons, que présente souvent l'uniforme, et de n'avoir point, pour mieux en accentuer le caractère, dénaturé des détails, dont la disposition reste familière à l'œil et à la mémoire de chacun de nous.

M. G. Regamey, dans ses *Cuirassiers de la Garde*, nous paraît entraîné vers une tendance contraire et s'écarter de l'exactitude, prosaïque si l'on veut, mais dont son jeune émule, M. Detaille, a su tirer, nous l'avons déjà dit, un si heureux parti. Gardons-nous, en cherchant le dramatique et le pittoresque, de tomber dans la manière théâtrale, la pire de toutes en peinture. De la représentation des choses qui nous entourent n'excluons ni l'intérêt ni l'émotion même, en en déguisant la réalité sous une emphase hors de propos.

Si la coupe est pauvre, l'habit désagréablement bariolé de tons crus, faites-les oublier en insistant sur la vérité du geste, sur l'harmonie du mouvement et le caractère individuel des têtes. Le dessin de la forme bien étudiée sous le vêtement, qu'il brise en l'assouplissant, le parti pris du modelé, rendront acceptables pour l'œil les costumes les plus disgracieux. L'exemple de Velasquez, le peintre chambellan, justifiera notre dire. Combien dans son œuvre la figure humaine ne se dégage-t-elle pas triomphante du ridicule des ajustements dont l'affuble la mode !

M. Tissot, habitué aux longs plis et aux lingeries diaphanes des vêtement féminins au moyen âge, n'a point transigé avec les rudesses de l'uniforme de ses tambours qui se préparent, dans le jardin des Tuileries, à battre la *Retraite*. Mais soit calcul, soit hasard, il a éclairé son groupe du demi-jour d'une soirée de novembre, dont les ramures dépouillées des arbres, se découpant sur un ciel grisâtre, accusent la froideur et la mélancolie. Cet effet crépusculaire, qui va bien du reste au talent laborieusement inquiet de M. Tissot, donne une certaine grâce maladive à ses groupes d'enfants et atténue ce que les silhouettes de soldats présenteraient de rigide et d'anguleux.

Il n'importe. Le principe de la vérité d'ajustements, dans les pein-

tures de la vie réelle, est ici respecté par un artiste qui, dans ses premières compositions et par goût personnel, s'était volontairement éloigné de l'interprétation de nos mœurs modernes. En traduisant, comme il l'avait déjà fait, dans ses *Dames vertes*, des sujets comtemporains, il ne renonce point, pour cela, à des essais de reconstruction d'épisodes de la vie familière dans le passé, et nous croyons qu'il a ici pleinement raison.

Il n'y a point, comme une esthétique nouvelle voudrait le faire croire, incompatibilité entre des préoccupations historiques, archéologiques même, et le désir d'être un peintre de son temps. C'est singulièrement rétrécir le champ où doit se mouvoir la liberté du peintre naturaliste, que de vouloir lui assigner pour limite l'horizon étroit des choses matériellement visibles autour de lui, dans le moment où il travaille et dans la région qu'il habite. Assez, nous dit-on, de pourpoints, de tuniques ou d'armures! n'avons-nous pas nos habitudes ou nos passions, nos usages et nos ridicules même à traduire, à commenter, en les transfigurant par un art qui réellement nous appartienne, et, secouant enfin la poussière des traditions vermoulues, ne relève que de lui-même et de la nature? Serait-il donc nécessaire alors de ne peindre exclusivement que la blouse et les sabots, l'habit noir et la traîne de soie, de ne connaître que les chaumières, les ateliers, les salons ou les casernes, pour reconstituer un art national et sincère, comme le fut celui de la Hollande aux jours de sa liberté? Que l'image de nos mœurs et de nos types contemporains, agrandie ou concentrée par l'artiste, tienne une part considérable dans notre École moderne, rien de plus désirable; mais que, comme vieilleries inutiles, on veuille proscrire, non-seulement les idées, mais aussi les costumes de la tradition historique, qu'on cherche la force et la vitalité dans l'exclusion systématique, voilà ce qui est dangereux, et ce qui, au nom du progrès, n'aboutit qu'à la dégénérescence. En effet, s'il est une vérité haute que toute œuvre d'art doive contenir, c'est étrangement en méconnaître le caractère que de la faire dépendre du choix de telle ou telle forme dans le vêtement ou l'habitation des personnages que la peinture anime. C'est croire que pour être solennel il suffira de représenter des héros ou des dieux, ou qu'on aura été naïf, simple et fort, parce qu'on aura peint les jeux de l'enfance ou les travaux du paysan dans nos campagnes. Un froc de moine et une cellule bien peints ne sont que d'un faible secours pour rappeler l'abnégation et l'austérité. Un nimbe d'or autour d'une tête ne lui donne pas pour cela le caractère religieux. Ce n'est ni par la veste, ni par l'uniforme qu'on accusera le caractère et le type du soldat ou de l'ouvrier :

on pourra ainsi tout au plus indiquer sa présence. Où la représentation grossière finit, où l'image est muette, l'art commence. Ce qui est essentiel à faire sentir dans ses créations, c'est la puissance de la vie organique et de la lumière, qui sont immuables. Peu importent le costume et les habitudes transitoires, exceptionnelles. Ce qui nous touche dans une œuvre d'art, c'est précisément ce qui échappe au changement et à la destruction. Tel portrait d'un autre âge, avec sa sévérité scrupuleuse, n'est déjà plus qu'un document pour la science historique, tandis que tel autre nous émeut, parce qu'il est vivant encore, non point par une ressemblance que nous ne pouvons plus constater, mais par la vie que l'artiste y a condensée, la vie permanente qui ne cesse de revêtir constamment les mêmes formes. On rit, on pleure, on souffre, on espère, aujourd'hui comme dans l'antiquité, comme au moyen âge. Les épisodes familiers des grandes épopées héroïques n'ont pas vieilli; ils se reproduisent tous les jours sous nos yeux. La physionomie humaine n'a point autant changé qu'on pourrait le croire : les altérations que le climat, les croyances ou les mœurs lui font subir, sont secondaires; le fond persiste, et c'est pour cela que tout ce qui se juxtapose au corps et à la figure de l'homme est essentiellement accessoire en art, pour les naturalistes comme pour les autres; ils doivent absolument réaliser quelque chose de général et de supérieur aux circonstances, même lorsqu'ils cherchent à comprendre le sens de la réalité actuelle pour la reproduire.

La loi est la même pour toute œuvre : qu'on prenne son sujet dans le moyen âge, le XVIIIe siècle ou la vie parisienne, comme le fait simultanément M. Tissot, il faudra toujours ajouter à la nature; et gardons nous de croire que le choix exclusif des sujets modernes puisse affranchir nos artistes de cette obligation! Ce n'est pas en un mot parce qu'on a vu le motif de son tableau, parce qu'on en a scrupuleusement relevé tous les détails vrais d'après nature, qu'on est dispensé pour cela d'y écrire une expression générale et humaine, la seule qui donne la vie à l'œuvre, en y introduisant ce qui persiste et ce que le temps ne détruit pas. Si le fond des passions et des sentiments reste le même à travers les âges, pourquoi dès lors donner une prépondérance aussi grande aux choses extérieures qui doivent se modifier et disparaître. Il est excellent et précieux pour l'histoire à venir que des observateurs comme M. Chenu, par exemple, dans son *Coup de l'étrier*, nous reproduisent des scènes familières de notre pays, avec ce scrupule d'analyse du caractère individuel; mais il n'est pas moins important qu'à côté de lui M. Roybet, dans ses *Joueurs de trictrac*, choisisse librement le vêtement du XVIe siècle, dont il lui plaît de tirer d'excellents effets de couleur, mais qui ne saurait l'em-

pêcher d'empreindre sa charmante scène d'un sentiment large et sincère.

Le costume des jeunes gens, serré chez l'un, ample chez l'autre, ici éclairé de tons chauds, là soutenu par des noirs puissants, peut-il nuire à la justesse de pantomime qui caractérise ces joueurs? La mode au XVIe siècle n'a rien à voir dans le rendu de ces mains si vraies de mouvement et de couleur, ni dans ce gai profil du gagnant, ni dans l'heureuse distribution d'une chaude lumière, ni dans la puissance du ton local si hardiment avivé par quelques rappels de rouge vif et de blanc. A changer les costumes, rien d'essentiel ne disparaîtrait; seulement le charme de l'effet de couleur serait tout autre, moindre peut-être, et en tous cas obtenu assurément par des moyens moins simples. Ce n'est point l'heureux agencement d'étoffes bien rendues qui fait l'intérêt ou la puissance du tableau de M. Roybet, pas plus que ses prédilections d'archéologue ne constitueront jamais le fond de son talent. Qu'il prenne ou ne prenne point à l'avenir de sujets contemporains, cela ne fera point qu'il ne reste un véritable peintre moderne.

Ce serait voir les choses bien superficiellement que de ranger M. Roybet parmi les résurrectionistes et les curieux d'histoire, parce qu'il se sert d'ajustements anciens pour les faire concourir à l'expression de son sentiment personnel. Il y a au contraire un remarquable effet de couleur qui ne rappelle aucun maître, pas même Giorgione, dans cette distribution des localités de tons vigoureux savamment associés au mouvement des personnages; le dessin, la couleur et la composition donnent ici, par leur accord, la mesure d'une vraie puissance d'artiste. M. Roybet, malgré les pourpoints de velours, est, dans cette petite scène, bien plus original et vraiment moderne que beaucoup de nos peintres de mœurs, qu'il dépasse autant par son tempérament de coloriste, que par la vivante énergie de son dessin.

M. Pille a donné trop d'importance à l'accent historique dans sa *Sibylle de Clèves haranguant les défenseurs de Wittemberg*. Il n'a point, comme M. Roybet, fait ressortir avant tout le caractère général de la scène tumultueuse qu'il a voulu exposer. Sur le rempart d'une ville, une femme harangue des hommes armés qui l'écoutent respectueusement : voilà le vrai sujet. L'imitation des détails du harnachement militaire, l'expression individuelle de chacun des auditeurs, doivent être évidemment subordonnées à une disposition d'ensemble qui puisse rendre sensible et frappante l'action virile d'une femme faisant appel à l'honneur et au courage de ses défenseurs. Une extrême conscience dans le rendu des armures, traitées dans un ton sobre et loin des procédés grossiers du trompe-l'œil, a jeté dans ces groupes une froideur que ne détruit pas la

variété du ton local dans les carnations des personnages. Il y a là beaucoup d'études partielles dont la précision eût dû être sacrifiée davantage à l'effet général. Néanmoins, c'est un début remarquable par la conscience et la tenue dont le peintre a fait preuve.

La *Messaline* de M. Hector Leroux indique de très-sérieuses connaissances archéologiques, et l'ensemble de la scène n'a rien de faussement dramatique; il est conçu par un esprit distingué qui, comme cela arrive très-souvent, dépasse le but et, en voulant trop exprimer, devient obscur ou énigmatique. La tradition légendaire et le problème psychologique qu'elle soulève à propos des désordres attribués à l'impératrice romaine sont hors de la portée du peintre, quels que soient son acquit et son habileté. Les sujets où le commentaire devient indispensable sont à éviter. L'artiste s'y trompe, et la partie éclairée du public l'affermit dans son erreur. Quelquefois la curiosité générale, éveillée ou satisfaite, lui apparaît comme un succès universel, et personne n'y a rien gagné. Supposez un siècle écoulé, et la *Mort du maréchal Ney* placée dans quelque galerie de l'Europe : on n'y verra généralement qu'un assassinat commis dans un lieu désert, par une troupe de militaires chargés d'escorter un citoyen, et qui se retirent en lançant des regards soupçonneux, comme s'ils craignaient d'être surpris. Ainsi que cela est arrivé à ceux qui ne se sont préoccupés que de la lettre du fait historique, M. Gérôme court le risque de n'être dans l'avenir ni goûté, ni compris; l'ambiguïté même du parti pris empêchera qu'à ses toiles, si consciencieusement exécutées, ne s'attache l'intérêt qu'éveille tout document historique utile à consulter. M. Vibert est bien plus intelligible dans son *Couvent sous les armes*, bien qu'il s'agisse là aussi d'un fait exceptionnel. Cependant le côté ridicule de la scène est trop complaisamment cherché, et ce n'est pas sur ce point qu'on pouvait insister. Caravage ou Ribeira n'eussent point traité ainsi ce groupe de moines en armes.

En revanche, *le Conventionnel dans son jardin* est un excellent spécimen du parti qu'un peintre naturaliste peut tirer de ces physionomies qui suffiraient quelquefois à caractériser toute une époque. — Et ce n'est point la fidélité du costume que nous louons ici, c'est au contraire tout ce qui peut s'en abstraire : on sent qu'une responsabilité pèse sur cette tête sérieuse sans être austère, et que ce philosophe, homme d'action, cherche, dans un coin solitaire, un peu d'ombre et de verdure, pour s'y rafraîchir un moment loin du tumulte des affaires; il lit debout; son loisir même est laborieux.

Avec une dépense incontestable de science et une fidélité complète dans le détail, exécuté de plus avec autant d'esprit que de talent,

M. Alma-Tadéma ne réussit cependant point à nous donner une idée de la vie largement nonchalante chez les Grecs. — Ce qu'une ligne, un mouvement indiqueraient, une autre forme malencontreuse vient le démentir; les accessoires, admirablement peints, sont bruyants là où tout devrait être silencieux : le manque de lien entre les personnages fait de l'ensemble une chose fragmentaire et qui paraît tronquée. L'excès de particularités intéressantes fait évanouir toute espèce d'expression générale et forte.

M. Eugène Médard, sans recherche puérile d'agréments inédits dessinés sur les tuniques et les chlamydes, s'est inspiré des idylles antiques et de leurs naïves ardeurs, dans les jeunes couples de ses deux pastorales. Ce sont là de suaves et fraîches amours qui rappellent les jours lumineux de l'adolescence. La *Pénélope* de M. Merson a moins de puissance que de grâce alanguie; la scène, divisée en deux parties, l'une à l'extérieur du palais, l'autre à l'intérieur, met en présence deux actions diverses équivalentes par le développement. Une subordination mieux écrite leur eût donné à chacune plus d'accent et de saveur. Le, *non bis in idem* doit être présent à l'esprit du peintre, quand il conçoit.

M. Dansaert, pour avoir placé sa *Vente publique* au XVIIIe siècle, n'a point mis seulement ses recherches dans la coupe des habits et des vestes de soie. Le cercle pressé que forment les têtes poudrées de ses curieux est plein de figurines très-franchement campées, chacune avec leur caractère et leurs tics : on y sent une laborieuse conscience. La valeur générale des personnages et le relief de la peinture est en général un peu faible; si le détail est charmant, le parti pris manque d'autorité. Le *Lantara* de M. Brillouin a des plans de personnages très-amplement traités en pleine lumière. La foule qui encombre la rue où a lieu l'*Arrestation de Charlotte Corday*, par M. Dehodencq, est vigoureusement indiquée dans sa demi-teinte sombre, et M. Worms a très-heureusement groupé, dans un salon du directoire, ses amusants personnages de la *Romance à la mode*. Sans avoir la chaleur de ton de sa *Ronda*, si vivement éclairée par le soleil d'Espagne, cette peinture anecdotique a un mérite que possèdent rarement les œuvres analogues : l'intérêt comique et local n'y domine point sur les mérites du peintre.

Une autre spirituelle composition qu'il est difficile de regarder sans rire, c'est le *Favori du roi*, de M. Zamacoïs, qui passe au milieu des saluts ironiques des courtisans, ses collègues, en portant avec une majesté grotesque son outrecuidante difformité. Là domine encore, malgré l'exactitude et le fini du détail, une heureuse conception d'ensemble; la scène est vivante et nettement écrite : ce n'est point seulement dans la combi-

naison piquante du costume et des attitudes que l'intérêt se trouve, mais dans une expresion bien sentie de choses qui ont appartenu à tous les temps : la sottise, la bassesse et la flatterie.

Tous les artistes que nous venons de nommer ont peint ce qu'ils n'ont pu voir, puisque à chacun des motifs que nous avons décrits peut se rattacher quelque souvenir historique. Il faut cependant les compter au nombre de ceux que nous continuons à désigner sous le nom de naturalistes. Il serait injuste de regarder comme produits factices d'un art de convention des œuvres qui, pour ne point refléter immédiatement notre réalité de tous les jours, n'en doivent pas moins tout le mérite qu'elles affirment à l'interrogation continuelle de la nature vivante.

A cette heure et au sujet du naturalisme à venir, opposé à un idéalisme affaibli, une vaine querelle se rallume. Ne nous dissimulons pas cependant qu'à ces mots insuffisants correspondent deux tendances essentielles du sentiment : l'une qui nous éloigne de la réalité, et l'autre qui nous y ramène. Loin d'être inconciliables, elles se complètent mutuellement : l'histoire nous le démontre.

A toutes les époques de l'art moderne, le seul dont nous puissions suivre le développement, chaque artiste travaillait ou d'après ce qu'il avait vu dans la réalité des choses, ou d'après ce qui lui était apparu dans son imagination. La faculté de donner un corps à sa pensée, en prenant le naturel pour auxiliaire et comme moyen, appartient à Raphaël dans son *École d'Athènes :* la faculté de faire resplendir, par un surcroît de vie, le modèle qu'il accepte de la nature, appartient à Rembrandt. Ce sont là, chez les grands artistes, deux forces différentes qui concourent au même but : la création. Otez la nature comme aliment au génie éthéré de Raphaël, ôtez l'imagination comme ferment au réalisme de Rembrandt, que restera-t-il ?

Il n'y a donc point d'art libre et supérieur sans la présence de la nature. Son génie, invisible, veille auprès du chevalet du maître qui rêve ; il éclaire ses créations. Quelle intimité profonde avec la forme humaine ne sent-on point palpiter sous la peinture mystérieuse du grand Léonard, ou dans les contours noyés de l'*Antiope* du Corrège ! La puissance acquise par l'artiste, dans cette communion permanente avec la nature qui l'exalte et le modère tour à tour, produit les effets les plus contradictoires en apparence. Van Eyck y a trouvé le secret de sa forte précision ; Claude Lorrain, celui des nuances insaisissables de sa lumière. Pour nous servir des termes qui prévalent, nous dirons donc que le naturaliste ne saurait pas plus se passer d'idéal, que l'idéaliste ne pourrait mépriser la nature. Quel que puisse être le caractère d'une œuvre, elle

ne saurait exister sans le concours simultané de ces deux mobiles, qui déterminent l'activité du sentiment chez l'artiste. La nature lui apparaît tantôt comme un moyen, tantôt comme un but, et c'est là le secret des variations qu'on reconnaît dans l'histoire des individus, comme dans celle des Écoles. Quelque chose est immuable, c'est la nature, et chaque époque en embrasse l'ensemble dans une plus ou moins grande étendue, en sonde plus ou moins avant les secrets et les profondeurs. Aux temps de décadence ou de transition, on s'arrête à la surface. Aujourd'hui se dessine déjà une philosophie nouvelle qui, par une fausse application de la méthode expérimentale, si utile à la science, voudrait limiter le champ de la nature à l'étroite portion que, dans l'horizon du présent, l'observateur peut embrasser sous son regard. Il faudrait, selon ce dogme sans avenir, renoncer, pour le tableau de figures, aux ressources que nous offre la tradition historique, en même temps qu'on éliminerait de la peinture de paysage tous les aspects de la nature extérieure et les types de végétation, de terrains, d'eaux et de montagnes qui ne ressemblent point à ce que l'on voit sous nos latitudes et dans le voisinage de nos bourgs ou de nos villes. C'est ainsi que, sérieusement, des critiques se récusent devant les toiles de nos orientalistes, sous prétexte de ne posséder aucun moyen de contrôle; affirmant que d'ailleurs les les spectacles exotiques ne sont pas plus faits pour convenir à des yeux parisiens, que les restitutions archéologiques à nos mœurs égalitaires. Pour être logique jusqu'au bout, il faudrait alors reprendre cette thèse vulgaire et vieillie, qui place toute la valeur d'une œuvre d'art dans le sujet qu'elle rappelle et qui, dans le monument, la statue ou le tableau, ne veut point voir une création, mais seulement un signe et une image. Non, le sujet compte pour moins que cela dans l'art, et, de même que je goûte, que j'admire et que j'aime un portrait de maître dont je ne puis connaître l'original, je sentirai devant une toile de M. Mouchot, qui me représente les habitants des bords du Nil, que je suis en face d'une traduction poétique des conditions d'existence d'une famille humaine, et que je n'ai point seulement affaire à une curiosité scientifique rapportée par un voyageur. Le *Montreur de singes au Caire*, du même artiste, met pour moi en évidence ses dons d'observateur, ses facultés de création et son acquit comme peintre, aussi bien que si la scène eût été prise dans un carrefour de Paris. Je n'ai point besoin de réveiller en moi le souvenir des Pharaons pour reconnaître, dans ses *Femmes fellahs au bord du Nil*, l'expression très-sentie d'une sorte de dignité patriarcale, au milieu de la misère et de l'ignorance.

La comparaison entre l'interprétation peinte et le personnage ou le

pays qu'elle nous fait revivre n'est pas plus le criterium pour juger une œuvre d'art qu'elle n'est un moyen d'en jouir. L'artiste a précisément la mission de nous présenter sous un jour nouveau et inattendu les choses mêmes que nous connaissons le mieux et, pour ainsi dire, de nous les révéler. Spectacles des pays lointains, souvenirs et fantaisies sur l'histoire, scènes intimes de notre temps et types familiers de notre monde actuel, tout lui permet d'exercer, dans l'interprétation, ses facultés créatrices et d'en imposer les produits à notre admiration. Rien, dans les choses visibles de la réalité, n'a été trop souvent pris pour thème; tout y est encore nouveau pour chaque artiste qui surgit. Il serait intéressant d'étudier, par exemple, comment de jeunes peintres sont entraînés à reprendre des sujets religieux qui paraissaient épuisés, tant sont nombreuses et variées les traductions qui en ont été faites. M. Prosper Guérin nous donne une *Pieta* d'une expression calme où, sous l'aspect volontairement effacé de la coloration, qui rappelle Flandrin, se dégage un vrai sentiment personnel. M. Legros, après Zurbaran et Lesueur, cherche à retrouver les visages, impassibles et durs comme la discipline monacale, des prêtres devenus juges dans un tribunal ecclésiastique. Le soin même avec lequel sont accentués les moindres traits de ces hommes qui représentent une autorité sans contrôle retire à l'ensemble de la scène l'unité, la profondeur et le mystère qui en compléteraient l'expression sérieusement poursuivie par l'auteur. Mais revenons à des œuvres traitées dans la proportion naturelle, comme le sont les toiles de MM. Legros et Guérin, et dont les motifs, empruntés tout entiers à la réalité, directement peints d'après le vif, ouvrent pour nous ici une nouvelle série de travaux à décrire et à caractériser.

M. Giacomotti, dans sa *Dernière épingle de Carméla*, l'une des meilleures toiles de l'Exposition, oscille, on le voit, entre l'intimité du portrait et la généralité du type. Nous avons vu successivement à nos Expositions les jeunes filles de la Romagne et des Abruzzes, d'abord solidement colorées et dessinées par Schnetz, plus magistral que Léopold Robert; puis les études de Lehmann, qui avait peint sous de nouveaux aspects la robuste beauté des Italiennes; puis c'est Hébert enfin, qui, par horreur de la vulgarité sans doute, relève dans ces physionomies méridionales ce que ses devanciers n'avaient point voulu voir, c'est-à-dire la langueur maladive et la beauté qui s'éteint dans les ardeurs de la fièvre. M. Giacomotti a choisi pour sa *Carméla* un type qui, sans avoir cette vigueur de carnation qui dénote la vie au grand air, n'a point non plus la pâleur nerveuse que M. Hébert donne à ses frêles créatures. Il a de plus, par un effet de demi-teinte reflétée, rendu le modelé du visage plus délicat, sans

pays qu'elle nous fait [illegible] n'est pas plus le criterium pour juger une œuvre d'art qu'elle n'est [illegible]. L'artiste a précisé-[illegible] se présenter sous un jour nouveau et inattendu

[illegible] AMANT [illegible] DIPLAND SCULP

ATTACK IN LARGE

[illegible] A. Schenck [illegible]

lui ôter de son relief. Le vêtement traditionnel, que nous pouvons souvent rencontrer aujourd'hui dans nos rues, à Paris, est rendu avec beaucoup de franchise : les tons s'y harmonisent sans avoir rien perdu de leur vivacité. Un caractère très-frappant de sincérité se dégage de cette figure, et cependant le naturel parfait de la pose et de la physionomie n'exclut pas une certaine grandeur dans les lignes, qui touche de très-près au style. Le mouvement simple de la jeune fille qui finit d'ajuster son vêtement est gracieux, sans manière et, c'est peut-être l'absence de toute prétention à la tournure pittoresque qui conserve à cette heureuse création un attrait et un charme tout particuliers.

M. Jules Lefebvre a fait, d'après le vif, une jeune femme dans les mêmes conditions de sincérité que M. Giacomotti, son émule; mais la réalité lui permettait ici de pousser aussi loin que possible l'expression de son sentiment personnel. Rien d'accidentel à reproduire; rien à exprimer que l'ensemble de formes le plus complet et le plus riche de l'univers : le nu.

Et de plus, son modèle était d'une admirable pureté de lignes dont il n'a malheureusement su qu'indiquer l'existence, mais non pas formuler la splendeur. Toutes les qualités secondaires du relief, de l'unité de ton, de l'exécution habilement appropriée au rendu de l'épiderme satiné d'un jeune corps, sont irréprochables et n'ont point manqué de valoir à l'auteur un succès populaire. Mais, malgré le dessin précis, l'exécution savante et serrée, le charme de l'imitation et l'indication précise des formes choisies du modèle, il n'y a rien de vraiment supérieur, ni comme puissance ni comme grâce, dans cette peinture qui attire le spectateur, mais dont les séductions vulgaires ne compensent point l'irrémédiable indigence. La réalité humaine est interprétée aujourd'hui par nos jeunes artistes sous tous ses aspects, mais nul n'en dégage encore l'expression suprême : la beauté. Il y a plus, nul n'y aspire. A cette renonciation volontaire, il y a de nombreuses raisons. Tout le mouvement de notre art moderne est concentré dans les recherches multiples du caractère et de la physionomie des choses. C'est une préparation, et peut-être la meilleure de toutes. Bien des préjugés sont encore debout qui l'entravent, mais un mouvement de rénovation est commencé. Ce qui l'affirme et le propage, c'est l'extension croissante des études faites sur la réalité, mot dont il faut élargir le sens et la portée, au lieu de les diminuer, comme on tente, et bien à tort, de le faire.

Examinons maintenant les travaux et les œuvres dont tout ce qui n'est pas l'homme fait le principal objet.

Les peintres d'animaux sont nombreux et généralement habiles.

Landseer a, l'un des premiers, popularisé cet ordre de compositions dans lequel l'animal est mis en scène avec ses instincts et ses habitudes. M. Lambert a tiré parti de la haine traditionnelle du chat pour le chien et a mis en présence, dans son *Orage qui gronde*, un petit épagneul et un matou sur le point de se disputer une pitance : ces animaux se menacent dans un coin de salle à manger, très-franchement indiqué, mais tout à fait accessoire, tandis que l'intérieur de cuisine avec sa batterie d'ustensiles de cuivre, dans le *Vol avec escalade*, où un grand chien met au pillage un buffet, révèle chez M. Lambert de très-sérieuses qualités de coloriste. M. Schreyer a, d'une brosse hardie et légère comme d'habitude, parfaitement groupé ses *Chevaux effrayés par des loups*; la composition, très-vive, est peut-être un peu refroidie par l'étendue d'un paysage boisé, sans grand caractère. M. Servin, dont nous avons déjà parlé, a peint, dans une gamme claire et sobre, une *Bande de baudets effrayés*, eux aussi, mais par un simple mannequin. Il va sans dire que cette drôlerie est d'abord une très-bonne peinture, et que le paysage y est lumineux et plein d'air.

Avec M. Schenck nous retrouvons encore des ânes, mais placidement pressés, cette fois-ci, autour de l'auge à boire, avec des mouvements de tête tout à fait amusants à voir. Dans *la Dernière Heure*, où des moutons se heurtent à la porte du boucher, M. Schenck s'est gardé de l'exagération comme de la banalité et a parfaitement rendu le caractère indécis de ces têtes finement modelées qui sortent de l'épaisse et grossière toison, comme d'un lourd manteau qui étoufferait les bêtes. Les chiens de MM. Mélin, de Pratère et Decaen ne nous font pas oublier ceux auxquels Jadin savait donner une si vive expression. M. Monginot, pour qui l'animal n'est ordinairement qu'un accessoire, a empiété sur le domaine de ses confrères dans sa scène du *Corbeau* pris dans la laine du mouton, mais nous préférons de beaucoup *le Paon* devant un miroir, où la composition, plus concentrée, laisse à l'effet sa puissance et à la couleur tout son éclat; car le peintre d'animaux qui s'en tiendrait à l'invention heureuse de quelque sujet comique ou touchant, et qui ne prendrait souci que de l'imitation textuelle du type toujours très-accentué et dès lors facile à reproduire, n'aurait fait qu'une besogne secondaire et bien insignifiante. L'effet, la couleur, et surtout le soin de la composition naturelle, doivent intervenir, pour ajouter à la vie des animaux qu'il met en action. Les portraits anglais de chevaux de race, où tout est réduit à l'exactitude absolue de l'imitation, caractérisent bien la pauvreté d'effet où l'on arrive lorsque, dans l'imitation de la réalité, le sentiment individuel de l'artiste ne vient pas imprimer à l'œuvre le cachet visible d'un choix volontaire et

ordonné. Cette disparition de la personnalité humaine devient fréquente à mesure que l'unité devient moins perceptible dans les types que la peinture imite. La fleur n'est point une comme l'animal : elle se multiplie par elle-même. La loi du nombre n'est point rigoureuse dans l'organisme végétal comme dans l'animalité; de plus, l'individualité n'a point la même forme; sur la même tige, la rose en bouton, la rose épanouie ou demi-effeuillée, c'est toujours la rose. L'exactitude littérale dans l'imitation devient de moins en moins nécessaire à mesure que l'organisme des choses imitées se simplifie. Le peintre de fleurs peut prendre, avec la nature qu'il reproduit, des licences qui sont interdites au peintre d'animaux. Sa liberté et ses ressources n'ont point de limites; il peut choisir dans une infinité de formes et de tons qui tous ont un caractère, et pourrait, s'il le voulait, mettre au service d'un sentiment défini une multitude de combinaisons les plus heureuses et les plus inattendues. Malheureusement les types des fleurs, soit isolées, soit réunies par hasard, sont tellement attrayants par eux-mêmes, que, la plupart du temps, les peintres spéciaux se bornent à la reproduction textuelle de ce qu'ils ont sous les yeux; fruit du hasard et des circonstances, le résultat est presque toujours insignifiant : s'il intéresse, c'est malgré le peintre, et justement parce qu'il rappelle les hasards de la nature. On reste frappé quand, en face de la production ordinaire des peintres de fleurs, on voit ce que l'œil et la main d'un artiste peuvent faire exprimer à un bouquet. Delacroix nous l'a prouvé et Philippe Rousseau, cette année, nous le confirme. Une harmonie de tons vifs, soutenus par les ombres vigoureuses du fond sombre sur lequel s'enlèvent roses et pavots, donne à ses arbustes et à ses plantes un relief puissant et une fraîcheur sans crudité. Il y a de plus un abandon et un imprévu dans la disposition des masses, qui placent cette vivante peinture bien loin de ces banalités, du bouquet dans un vase, dont on nous a saturés depuis trop longtemps. M. Maisiat a fait une *Ortie* en pleine terre, simple épisode rustique qui rompt trop franchement avec les habitudes surannées des fleuristes en peinture pour que nous ne saisissions pas l'occasion de l'en féliciter.

Si la configuration indéterminée de la plante, vue dans son ensemble, ne crée pas des obligations bien rigoureuses à ceux qui en reproduisent les nuances brillantes et les formes flexibles, les objets qui forment le matériel ordinaire du peintre de nature morte lui laissent encore une latitude bien plus grande. Il peut à son gré les assortir par l'analogie ou par le contraste, et les meubles, les armes, la céramique, les bijoux et les étoffes lui fournissent une gamme bien étendue, non-seulement de couleurs et de formes, mais de matières et de substances plus variées

les unes que les autres, qui reflètent, absorbent ou réfléchissent les lumières blanches ou colorées, chacune avec un accent et un caractère différents. Ici, mieux peut-être qu'avec l'emploi des fleurs naturelles, le peintre peut toujours, par la composition, nuancer ou accuser les effets de couleur et de clair-obscur les plus suaves ou les plus puissants. Ici encore, l'inexpérience du commençant ou le manque d'idées de l'ignorant trouvent un point d'appui solide, et l'imitation littérale d'objets rassemblés, disposés et éclairés à l'aventure, peut, si elle est à demi réussie, masquer aux yeux d'un public ordinaire l'absence complète d'initiative individuelle et d'intelligence de l'ensemble chez le peintre qui aura fait cette tentative. Voilà pourquoi, lorsqu'un véritable artiste, comme M. Vollon, met le pied sur ce domaine peu fréquenté du peintre de nature morte, à l'instant il y est roi. Les *Curiosités* comptent au premier rang, parmi les meilleures peintures du Salon. Le ton général est très-puissant dans ce fouillis d'épées, de mousquets incrustés, de bronzes, d'ivoires, d'étoffes sombres, de riches émaux et de faïences éclatantes; la lumière y met une harmonie riche dans sa gravité, que relève çà et là le scintillement de contrastes habilement préparés, comme ceux des armures dorées au mat sur les bleus turquin, du grand plateau de faïence persane. Quelques cristaux, qui dans l'ombre jettent des éclairs en laissant tout au plus deviner la forme du vase qui les produit, eussent peut-être avivé certaines parties un peu muettes de cet ensemble enrichi par la verve du peintre, plus encore que par les formes rares et choisies des objets qui le composent. Il n'y a point de genres secondaires en peinture, parce que, là même où l'imitation exacte semble devoir être tout, il reste encore un vaste champ pour la composition et pour la liberté de l'artiste.

Quand on parle du paysage dont cette exposition consacre à nouveau l'importance et la vitalité, il semble tout d'abord qu'il soit paradoxal d'affirmer l'indépendance du peintre qui aime la nature, en face des séductions infinies qu'elle lui présente et de l'harmonie naturelle dont elle lui donne constamment l'exemple fécond. Il est incontestable cependant que les maîtres du génie le plus rare ont toujours dominé la réalité, ici comme ailleurs, et ont su coordonner, dans l'unité de leur conception individuelle, les motifs que pouvait leur fournir l'étude constamment poursuivie de la végétation, des terrains, des spectacles du ciel et des lois de la lumière qui, seule, rend l'espace sensible pour nous. La contemplation des ensembles et l'assimilation des détails, voilà les pratiques assidues que le génie impose à ceux qui le sentent bouillonner au dedans d'eux-mêmes.

[illegible]

Le Poussin, dans ses promenades, ramassait, pour les emporter dans son mouchoir, des plantes et des cailloux. « Je n'ai rien négligé » répondait-il à quelqu'un qui s'étonnait de ces menues préoccupations chez un esprit aussi grand. Théodore Rousseau marchait des mois entiers à travers bois et campagnes, sans prendre son crayon. Il allait en reconnaissance de la nature. Ces exemples abondent pour prouver que le for intérieur d'un artiste est comme un creuset où viennent à la longue se fondre et se condenser diverses impressions reçues, gardées, et peu à peu réduites, par le travail inconscient de l'assimilation, à leur juste valeur. Il faut donc que le paysagiste compte bien plus sur la sincérité de ses aspirations que sur le bonheur des rencontres que la nature lui ménage. Aujourd'hui, néanmoins, la majorité de nos artistes cherche, dans ses excursions, des motifs de tableaux tout faits : quantité d'œuvres exposées cette année justifient notre dire. On croit souvent qu'avec de la conscience et de la hardiesse on pourra donner à une étude très-achevée ou très-vivement effleurée les qualités individuelles et générales à la fois qui, seules, font d'un travail une œuvre. Loin de nous l'idée de jeter un blâme quelconque sur ceux qui procèdent ainsi ! Nous sommes, nous l'avons déjà dit, dans une période d'incubation d'où se dégagera quelque chose de grand, et nous remarquons que presque tous les travaux de nos paysagistes, pour manquer de haute ambition, n'en sont pas moins empreints de conscience et de loyauté dans l'effort ; c'est là ce qui nous donne confiance entière en l'avenir. Le présent est plein d'inquiétudes salutaires. On interroge partout, et de plus en plus près la nature dans son détail et dans ses hasards heureux.

Le style mesuré de Daubigny a exercé une grande influence sur notre jeune génération de paysagistes. Ils y ont trouvé un excitant que la manière fortement synthétique de Jules Dupré, le style surabondamment riche de Rousseau, ne leur eussent point donné. Et je ne parle point d'élèves directs ou d'imitateurs convaincus, je parle de ceux qui subissent involontairement l'influence lointaine d'un maître. Il y a, en dehors des circonstances que nous indiquons, des morceaux qui présentent des effets de détail qu'on aurait pu croire intraduisibles, comme l'est, par exemple, le miroitement imperceptible causé par la lumière du ciel, dans *l'Intérieur d'un bois*, par M. De Cock, comme aussi les flots bleus et moirés de la Méditerranée, par M. Masure, qui en connaît à fond les mirages. M. Belly a trouvé sous le ciel de l'Égypte un effet de lumière rougie, au déclin du jour, et l'a transcrit avec une hardiesse magistrale.

MM. Busson et Charles Gosselin ont aussi traité ce motif, toujours imposant, du soleil disparu derrière les hautes futaies ; M. Harpignies en

a surpris les rayons obliques rasant le matin les vallées. Les massifs d'arbres dans le fond de la *Prairie* de M. de Kniff sont largement massés dans une atmosphère lumineuse, tandis que sa *Forêt au clair de lune* s'estompe dans une lueur discrètement argentée. M. Daubigny est le maître, cette année, des scènes de nuit, par son *Lever de lune* à la fois vigoureux et partout transparent dans l'ombre.

Pour nous venir des régions du Nord, la peinture de M. Wahlberg n'en est pas moins solidement colorée, quoique pleine de lumière et d'espace. Sur les côtes de Suède, la transparence absolue de l'air rend généralement perceptibles, à une très-grande distance, les moindres détails sur la terre, et donne aux perspectives du ciel un infini dont le *Soleil couchant* de M. Wahlberg nous reproduit l'imposante unité. Au milieu de cette illumination mystérieuse qui monte et s'étend derrière un manteau de nuages, depuis l'horizon empourpré jusqu'aux dernières lueurs dorées qui se perdent dans la voûte céleste, M. Wahlberg a indiqué, dans le crépuscule, une scène de pêcheurs dont les cabanes étroites, la modeste et laborieuse activité, établissent un contraste frappant entre les splendeurs inconscientes de la nature et la vertu féconde du plus humble labeur de l'homme.

Les effets de neige sont très-nombreux cette année ; le plus grave est celui de M. Orry, pris dans une clairière vallonnée, où se profilent de puissants troncs d'arbres. M. Émile Breton a mis dans le sien un sentiment remarquable de mélancolie familière; l'*Hiver* de M. Eugène Lavieille est plus sombre et son paysage d'automne est fortement exprimé. Chez tous ces artistes la préoccupation de la couleur et de la lumière, pour accentuer une heure du jour ou une saison de l'année, prime celle du dessin qui fait valoir les plans successifs des terrains, leurs déclivités ou leur planimétrie, les implantations des arbres, le contour de leurs masses de feuillages par rapport aux espaces vides des ciels. Les limites et l'assiette des eaux qui reposent le regard n'indiquent point non plus qu'on attache généralement beaucoup d'importance à la forme qui, même en paysage, est à la couleur ce que le corps est au vêtement. Cependant nous trouvons dans l'*Étang de Quimerc'h*, de M. Camille Bernier, une sollicitude évidente pour recueillir et combiner tous les traits essentiels de la construction d'un pays. La couleur limpide et la fraîche atmosphère y complètent le vrai signalement de la vieille Bretagne.

Parmi les peintres qui cherchent dans la forme un moyen héroïque d'expression nous remarquons M. A. Guillon, dont le *Souvenir de Vezelay* nous fait penser aux alentours silencieux des monastères, dans les Apennins. Le détail des arbres, volontairement négligé, et la couleur,

LE JEUNE MARTYR TERCISIUS, PAR M. FALGUIÈRES.

calme, sans froideur calculée, indiquent le parti pris dans l'invention, faculté assez rare aujourd'hui et dont notre Corot continue vaillamment à nous donner l'exemple. Devant ses deux paysages, le *Matin* et le *Soir*, il est impossible de ne point être frappé de l'énergie qu'ajoutent à l'impression produite par la lumière le choix et l'agencement des formes dans la composition; composition où l'effort ne se fait pas sentir, et que, superficiellement, on pourrait juger comme portant les traces d'une hâtive négligence matérielle. Point de détail de feuilles à reconnaître aux arbres, c'est vrai : mais quelle propriété d'essences diverses et si bien d'accord avec l'unité d'impression que le maître a poursuivie! Ici, c'est le matin : plusieurs arbres se dégagent de la brume, l'indécision de l'heure concorde aussi avec les silhouettes de ces légères masses de feuillages, jetées comme au hasard, sans subordination écrite. L'accord est ailleurs; il est donné par la lumière qui pénètre graduellement dans la brume et met des plans échelonnés, nuancés, et de l'ordre là où la forme n'indiquerait rien de précis. C'est un moment d'attente, et l'on sent que l'éclat lumineux va grandir d'un instant à l'autre.

Dans le *Soir*, c'est le calme. La lumière est limpide, une, majestueuse. Trois choses seulement : un arbre immense, l'eau du lac qui dort, le côteau qui fuit et se perd à l'horizon. Mais, au ciel, une faible traînée de nuages à reflet d'or pâle qui montent et s'arrondissent. Continuée par la pensée, cette ligne fait partie d'un cercle qui, prolongé, dépasserait dix fois le cadre. Cette indication, matériellement petite, fait pressentir la grandeur d'un ciel immense. Tout dans cet accord est plus grand que la réalité, et ce qui s'en dégage est plus grand encore : c'est la beauté.

Dans ce que nous rencontrons ici de notre sculpture moderne, trouverons-nous une recherche constante de ce qui fait sa raison d'être : rencontrerons-nous la beauté? Non; le caractère quelquefois, le goût très-souvent, la grandeur jamais. Comme expression, le jeune martyr *Tercisius*, de M. Falguières, est incontestablement très-remarquable; c'est un épisode où la grâce se mêle à la douleur, assez peut-être pour donner un intérêt puissant à cette charmante figure, en dehors des circonstances où sa jeunesse se brise, où s'exhale son âme. Cette sculpture, par son caractère humain avant tout et par l'unité dans laquelle M. Falguières l'a conçue, dépasse le cercle étroit d'une légende locale et peut être rangée parmi les œuvres qui durent.

J. GRANGEDOR.

BARTHÉLEMY SPRANGER

NE fois que l'homme est entré dans une route quelconque, il s'échauffe et s'anime peu à peu, comme ces voyageurs que la marche exalte. Tranquille d'abord et maître de lui-même, il cesse bientôt de se dominer. Son ardeur croissant de minute en minute, il va, il va toujours, il aspire à l'infini. On serait tenté de croire que rien ne peut désormais ni suspendre sa course, ni changer sa direction. Mais les lois de notre nature physique et morale limitent l'entraînement : il est de certaines bornes devant lesquelles l'esprit humain s'arrête pour ainsi dire malgré lui. La froideur prend alors la place de l'exaltation; les dieux qu'on encensait la veille ne paraissent plus que des idoles, les principes pour lesquels on eût sacrifié son existence deviennent des sujets de raillerie. Le mouvement de l'histoire, comme celui de la mer, se fait par une suite d'ondulations et ne ressemble point au cours régulier, tranquille, silencieux, des fleuves et des rivières.

Les artistes flamands avaient d'abord été à la découverte au delà des Alpes. Ils voulaient apprécier par eux-mêmes cet art déjà glorieux, que leur vantaient si fort les marchands italiens : puis, comme ils vivaient dans une époque pleine d'enthousiasme et de jeunesse, ils emportaient avec eux l'espoir de s'instruire et de se perfectionner. Mais ils n'avaient certes pas le projet de renier leur pays, d'abjurer leur goût national. Rome et Florence avaient mieux compris l'organisation du corps humain, mieux étudié ses mouvements que les écoles du Nord; elles en retraçaient les formes, les attitudes, avec plus de largeur, d'élégance et de sûreté. Un voyage au bord du Tibre et de l'Arno pouvait donc être utile à cet égard. L'admiration, par malheur, dégénéra bientôt en un fol en-

gouement. Les peintres néerlandais s'établirent dans la Péninsule qu'ils visitaient d'abord; ils prolongèrent insensiblement leur résidence et devinrent presque honteux de leur origine. Un certain nombre d'entre eux oublièrent même tout à fait leur patrie, comme le célèbre Denis Calvaert.

Né à Anvers en 1545, il était âgé de vingt ans lorsqu'il prit la route du Sud. Pendant qu'il visitait Bologne, son intéressante conversation et ses talents de musicien charmèrent une illustre famille de l'endroit, les Bolognini. Ces riches protecteurs des arts lui offrirent la table et le logement pour le fixer près d'eux. Il put dès lors travailler sans inquiétude, laisser son génie grandir sans contrainte, comme un enfant heureux et libre. Son adresse se développa de jour en jour, et son nom finit par être connu dans toute l'Italie. Quoiqu'il fût d'un caractère impétueux et rudoyât ses élèves, qui sortaient quelquefois ensanglantés de ses mains, la jeunesse se pressa aux portes de son atelier. Il forma entre autres disciples l'Albane, Dominiquin et le Guide, frayant la route où s'avancèrent bientôt après les Carrache. A sa mort, survenue en 1619, une multitude de peintres distingués escortèrent sa dépouille, les poëtes du lieu célébrèrent son mérite dans des stances funèbres. Il avait adopté complétement la manière italienne, de sorte que la Belgique peut revendiquer sa gloire, mais non lui assigner une place parmi les artistes néerlandais. L'historien doit le traiter comme un enfant prodigue qui n'est jamais revenu sous le toit paternel[1]. L'homme dont nous allons nous occuper se montra moins docile en face du génie méridional.

Dans une des rues commerçantes d'Anvers tenait boutique, au XVIe siècle, un brave et digne homme appelé Joachim Spranger. Il ne

1. Voyez sur Denis Calvaert une brochure très-bien faite, par l'abbé De Haerne (Gand, 1847). — Parmi les peintres flamands qui abandonnèrent pour toujours leur patrie et se naturalisèrent au delà des Alpes, un des plus célèbres fut Jean van der Straeten (en latin *Stradanus*), appelé Strada et Stradano par les Italiens, Stradan par les Français. Né à Bruges en 1536, après avoir étudié tout jeune sous les yeux de son père, continué son éducation et même débuté comme peintre à Anvers, il prit la route de l'Italie, passa quelque temps en France, puis arriva sur le sol où il devait perdre son caractère indigène. S'étant lié à Rome avec Francesco de Salviati, peintre florentin, il adopta entièrement sa manière. Vasari l'employa beaucoup dans ses immenses travaux. Les princes lui demandèrent souvent des cartons de tapisseries. Son pinceau rapide ornait en quelques mois plusieurs salles. Il exécuta d'un seul coup, dans les appartements de Cosme de Médicis, cent dix-huit tableaux retraçant des épisodes de chasse et de pêche, lesquels ont été gravés. Jean van der Straeten mourut à Florence, le 3 novembre 1605. La Belgique peut se faire honneur de lui avoir donné le jour, mais il ne doit point figurer dans l'histoire de l'art national, puisqu'il avait dépaysé son imagination et donné à son style une physionomie étrangère.

manquait ni d'intelligence ni de savoir. Poussé par le désir de connaître le monde, il avait jadis abandonné la Flandre et visité maint pays, recueillant sur son passage les leçons de l'expérience. Rome le charma; il y vécut plusieurs années près de son oncle paternel, qui s'y livrait au négoce. Pendant que Charles-Quint assiégeait Tunis, en 1535, cet oncle ayant fait des affaires sur les côtes de Barbarie, son neveu l'accompagna et eut ainsi l'occasion de voir sans péril ces plages inhospitalières. Dans la ville aux sept collines, il avait noué des relations avec les peintres flamands qui l'habitaient, avec Michel Coxie, par exemple, en sorte que les arts ne lui étaient pas tout à fait inconnus. Mais l'amour du pays natal vint lui rappeler la bière écumante, les grasses prairies d'Anvers et le miroir mouvant de l'Escaut. A son retour, il prit pour femme Anna Roeland, qui lui donna trois fils, et, depuis lors, il vivait tranquille au milieu de la cité pittoresque, où les marchands affluaient de toutes les parties du monde.

Un chagrin troublait pourtant le repos qu'il goûtait près du foyer domestique. Le plus jeune de ses enfants, Barthélemy, né le 21 mars 1546, et alors âgé de onze ans, ne montrait aucune aptitude pour le commerce. Joachim voulait lui faire tenir ses livres, mais le gaillard couvrait de dessins toutes les marges. Quand son père venait examiner les comptes, au lieu d'une balance régulière et d'une addition sans faute, il apercevait un Suisse battant du tambour, un homme d'armes à cheval, un cerf en pleine course, une jeune personne effeuillant des marguerites. Le sang lui montait au visage, et il cherchait son polisson de fils pour lui tirer les oreilles. Mais les châtiments étaient superflus; le drôle n'en tenait compte; et lorsque, le lendemain, son père lui demandait le travail de sa journée, il n'avait à lui offrir que têtes grimaçantes, ours dressés par des bateleurs, vieilles femmes tournant leur rouet ou gamins se prenant aux cheveux. Le bonhomme perdit patience, et un jour il maltraita si fort le pauvre espiègle, que Barthélemy se sauva dans la rue; son père l'y poursuivit, le bâton levé; mais, en sortant de sa boutique, il se heurta contre un de ses amis qui passait par là.

C'était le peintre Jean Mandyn, vénérable vieillard âgé de quatre-vingt-neuf ans, auquel la régence faisait une pension pour des services autrefois rendus. Il était né à Harlem en 1468[1], mais s'était fixé à Anvers. Les bouffonnes peintures où il imitait la manière de Jérôme Bosch avaient eu

1. Et non pas en 1568, comme Jacques de Jongh l'a mis en note dans l'édition de Van Mander, publiée par lui en 1764. Ce dernier biographe pense qu'il y a eu un autre artiste nommé Mandyn, Wallon d'origine, qui habitait aussi Anvers durant les années 1536, 1537 (tome I, page 236).

un grand succès parmi les joyeux citadins. Nos deux personnages s'arrêtèrent face à face, et l'artiste demanda au négociant d'où lui venait sa colère.

« D'un motif bien naturel, s'écria Joachim. Au lieu de supputer mes gains et mes pertes, ce niais ne barbouille-t-il pas mes registres de croquis intolérables! Venez, mon cher, venez voir; vous comprendrez mon exaspération. »

Mandyn entra dans la boutique, et regarda les esquisses d'un œil impassible.

« Mon ami, lui dit-il, le mal n'est pas grand; mais puisque vous vous irritez à ce point, je ferai ce qui dépendra de moi pour vous tirer de peine. Je suis justement seul; envoyez-moi votre garçon, il nettoiera mes pinceaux et me rendra quelques petits services. »

Le lendemain matin, Barthélemy Spranger entrait chez lui[1]; mais le vieillard mourut au bout de dix-huit mois, en sorte que le jeune drôle revint dans la maison paternelle. C'était le commencement de ses longues aventures. Un ami de Joachim le plaça chez un autre artiste, chez ce François Mostert ou Mostaart, qui recevait stoïquement les corrections de Patinir en goguette. Il décéda par malheur quinze jours après l'arrivée du gamin dans sa demeure. Il lui avait témoigné de l'intérêt et donné quelques leçons. Gilles Mostaart, frère du précédent, auquel Barthélemy devait cet emploi, vint encore à son aide; il le fit agréer pour deux ans par un certain Cornélis van Dalem, jeune homme riche, qui, avec la permission de sa famille, s'était donné le plaisir d'apprendre la peinture. Il fut charmé de l'adresse que Spranger avait acquise, et, au moment du départ, lui offrit de rester à son service encore deux autres années, ce qu'il accepta de grand cœur.

Il menait effectivement dans cette maison la vie la plus agréable et n'avait que trop de loisir. Van Dalem peignait rarement; il cultivait le paysage, et, lorsqu'il avait terminé un tableau, il s'adressait à Gilles Mostaart, à Beukelaer et à d'autres artistes pour les figures qu'il voulait y introduire. Il exigeait de Barthélemy une seule chose : que ses couleurs et son chevalet fussent en place, quand le désir de travailler le prenait par hasard. Il lui demandait aussi quelquefois son aide; mais, hors de là, Spranger pouvait employer ses journées comme bon lui sem-

1. Les archives de la corporation de Saint-Luc, à Anvers, confirment ce renseignement donné par Karel van Mander : les *Liggeren* constatent que Barthélemy Spranger entra comme élève, en 1557, dans l'atelier de Jean Mandyn; le néophyte n'avait alors que onze ans.

blait. On pense bien que la paresse du gentilhomme exerçait quelque influence sur le serviteur.

Il ne perdait pas néanmoins tout son temps. La maison renfermait une de ces grandes bibliothèques auxquelles l'on attachait jadis tant de prix. Elles formaient comme un sanctuaire domestique; placées dans l'endroit le plus calme, le plus retiré de l'habitation, elles servaient d'asile contre les fausses pensées, contre les vains orages du monde. Une clématite, symbole de paix et de fraîcheur , suspendait ses guirlandes autour de la fenêtre et ne laissait tomber qu'un jour mystérieux. La bibliothèque de Van Dalem contenait un bon nombre d'histoires, de poëmes et de romans. Libre d'inquiétudes, n'ayant point de travail obligatoire, Barthélemy les dévorait. Plus tard, ces lectures devaient lui servir, mais il ne pensait alors qu'à satisfaire son ardente curiosité. A son âge, rien ne diminue la puissance de l'illusion : les créatures chimériques du poëte émeuvent, séduisent comme des réalités.

Spranger avait néanmoins un souci, car il faut toujours qu'un petit nuage traverse le plus beau ciel. Il lui paraissait humiliant que son maître cherchât des secours au dehors pour terminer ses tableaux; il aurait voulu les finir à eux deux, sans sortir de l'atelier. Cette préoccupation le tourmenta si bien, qu'il résolut d'apprendre à tracer lui-même les figures. Il y était, du reste, moins poussé par l'affection que par une vanité personnelle, car le terme de son engagement approchait. Parmi ses connaissances se trouvait un nommé Jacques Wickran, natif de Spire et disciple du fameux graveur Boksberger; le jeune homme lui demanda conseil.

« Mon cher, lui dit l'Allemand, vous avez besoin d'une ferme résolution. Au mois de novembre vous serez libre; eh bien, quittez alors votre maître et retournez chez votre père. Là, ne songez qu'à vous rendre fort sur le dessin. Travaillez sans relâche pendant cet hiver; le 1er mars, nous partirons ensemble pour la France. Vous avez dix-huit ans, il faut voir le monde. »

On était alors en 1564. Le futur grand homme suivit exactement cette ligne de conduite. Il prit les gravures de Parmentius et de Frans Floris qu'il jugeait excellentes, et, se servant de la craie et du fusain, les copia sur du papier bleu : c'était le meilleur moyen de ne s'occuper que des lignes. Il tâcha ensuite de travailler sans modèle, épreuve qui réussit au delà de son attente. Elle lui inspira le désir de faire le même essai avec des couleurs; toutefois, comme le moment de son départ n'était pas éloigné, il ajourna cette tentative.

Enfin il quitta Anvers pour Paris. Le peintre de la reine le prit à son

service. Le chroniqueur flamand nomme ce peintre Marcus, et dit que la miniature formait sa spécialité. L'histoire de l'art en France n'étant pas mieux connue que celle de l'art dans les Pays-Bas, on ne trouve aucun détail sur Marcus. Pendant six semaines, l'unique tâche de son élève fut de copier ses esquisses. Un tel labeur ne lui convenait guère, car il sentait déjà fermenter en lui toute l'audace anversoise. Or, comme son maître habitait un vaste logis aux murailles blanches, Spranger, dans ses heures de loisir, en couvrit de dessins les parois. Le miniaturiste, qui les trouvait à son goût, le laissa faire. Il appela ensuite la personne qui l'avait recommandé, lui montra ces vives ébauches, et lui dit : « Ma demeure, comme vous le voyez, n'est pas assez spacieuse pour la verve de ce jeune homme; il faudrait le conduire ailleurs, chez un peintre d'histoire. »

Barthélemy passa donc sous la tutelle d'un nouveau guide. C'était un homme doux et honnête, mais sans talent. Dès le premier jour, il plaça notre artiste devant un panneau tout prêt, haut de six palmes, lui donna un pinceau et des couleurs, puis le chargea d'exécuter une scène de l'Ancien ou du Nouveau Testament. Le jeune Anversois perdit contenance; il n'avait jamais essayé de peindre l'histoire et ne pouvait débuter en faisant seul un tableau. Connaissant très-peu la langue française, il garda le silence et feignit de ne pas savoir ce que son maître voulait dire. Grand embarras de celui-ci : la pantomime vient à son aide, mais ses gestes ne produisent aucun effet. Alors, en désespoir de cause, il prend des gravures dans un bahut, les place devant Spranger ainsi que des modèles à choisir; puis s'éloigne et le laisse se tirer d'affaire.

Le novice jeta d'abord les yeux autour de lui, comme un homme qui cherche du secours : sa vue tomba justement sur une œuvre de son maître; elle le fit sourire et lui donna quelque espérance. Taillant un fusain, il se mit à crayonner sur du papier bleu une Résurrection du Messie, où l'on voyait les gardiens de la tombe accablés par la terreur. Il l'ébaucha ensuite et, comme les jours devenaient plus longs, il eut bientôt fini son travail, au grand contentement du barbouilleur qui le lui avait imposé. Quelques artistes de son pays, l'ayant vu, lui donnèrent aussi de brillants éloges. Ce premier succès lui fit concevoir une haute opinion de lui-même : celui de deux ou trois autres panneaux l'augmenta si bien, qu'il résolut de se mettre en route pour Lyon, accompagné du fidèle Wickran. A l'estime qu'on lui témoignait, il était persuadé que partout les peintres lui offriraient de l'ouvrage et qu'il pourrait ainsi aller de ville en ville. Disant adieu à son chef d'atelier, qui eût bien voulu le retenir, il s'occupa des préparatifs que nécessitait son voyage.

Mais la destinée lui réservait les plus singulières aventures. Ne se

sentant pas bien, il se fit saigner au bras gauche, sur un avis qu'on lui donna. Il aurait dû ensuite garder la chambre et se tenir tranquille. Malheureusement, l'idée lui vint de jouer à la paume et il se hâta de contenter son désir. Le voilà donc armé d'une raquette, sautant, courant, frappant des deux mains, attirant les yeux par ses prouesses. Son bras malade ne tarda point à se gonfler. Il quitta la salle d'un air un peu moins avantageux, et une violente fièvre le saisit. Bientôt on désespéra de ses jours, lui-même se crut près du terme fatal. Jeune comme il l'était cependant, la mort avait peine à le terrasser; il lutta, il languit très-longtemps sur sa couche d'infortune; la nouvelle du danger qui le menaçait finit par atteindre Anvers et la maison de son père. Joachim envoya aussitôt à un marchand de Paris une lettre où il le priait d'aller voir son fils, d'examiner son état, et, si ses forces lui permettaient d'endurer la voiture, de le faire transporter dans sa ville natale. Ce projet n'obtint pas l'assentiment de Barthélemy. Revenir d'une façon tragique et lamentable, quelques mois après son départ, lui qui s'était éloigné plein d'espérances, qui avait hautement et imprudemment affiché son ambition, il ne pouvait admettre un plan pareil, et son orgueil s'en révoltait. Il quitta donc son lit à tout hasard, puis se traîna vers le coche de Lyon, où il roula plusieurs jours, croyant sans cesse entendre la patache humiliante qui devait le ramener dans son pays.

Ce coup d'audace le sauva; en quittant la voiture, il était mieux et ne tarda pas à se remettre. Plusieurs artistes de Lyon vinrent, pour surcroît de bonheur, lui offrir du travail. Non-seulement il n'accepta point leurs propositions, mais elles le remplirent d'une telle vanité, elles augmentèrent si fort sa bonne opinion de lui-même, qu'il ne douta plus de rien. Ce qu'il avait imaginé se réalisant ainsi dès le premier abord, il crut que le monde lui appartenait, et, le troisième jour, il se mit en route pour Milan.

Il traversa donc les Alpes comme un second Annibal, mais ne débuta point par des victoires. Une fois dans la cité lombarde, il attendit à l'auberge les peintres du pays. Aucun ne venait. Une semaine, puis deux, puis trois s'écoulèrent : personne ne s'informait de lui. Voyant son espoir déjoué, il fallut bien qu'il se présentât lui-même chez les artistes. Partout on refusa son aide, et les sourires, les politesses, les coups de chapeau lui demeurèrent inutiles. Les Italiens dès lors baissèrent beaucoup dans son esprit : il les maudissait et les calomniait de la meilleure foi du monde, en regagnant son hôtel.

Là, quelqu'un s'efforçait de ranimer ses espérances : c'était un de ses compatriotes, qui était venu se loger dans le même établissement. Il

lui avait confié qu'il devait sous peu recevoir une forte somme, mais que pour le quart d'heure il n'avait pas le sou. L'artiste payait donc sa dépense et finit même par lui prêter de l'argent. Un beau cadeau devait être le témoignage de sa gratitude. Les choses allèrent très-bien, jusqu'au moment où ce saigneur de bourse vit l'escarcelle de l'Anversois réduite à l'extrémité. Il jugea dès lors superflu de lui tenir compagnie : un matin donc, il se leva plus tôt que le soleil et, se glissant au milieu de la rosée, délogea sans tambour ni trompette. Dans son chagrin d'abandonner un homme qui lui avait montré tant de complaisance, il emportait par distraction le manteau, le pourpoint et les autres hardes de Spranger. Ne voulant pas troubler son sommeil, il avait remis les adieux à un autre jour.

Lorsque le peintre flamand s'éveilla, il ne put revenir de sa surprise. L'honnête jeune homme croyait tous ses compatriotes aussi honnêtes que lui. Force lui fut de reconnaître son erreur : il se trouvait sans habits, sans argent, sans occupation, nu et dépouillé, sur une terre étrangère dont il ne connaissait pas la langue, et cela au milieu de l'hiver. Il écouta le vent des Alpes, qui sifflait dans les rues de la ville et semblait se moquer de sa présomption; le pauvre artiste rentra en lui-même. Que faire? Comment sortir de cette position embarrassante? Il chercha d'où lui venaient les refus qu'il essuyait et se souvint alors que le troisième jour après son arrivée, quelqu'un lui demandant s'il peignait à fresque, il avait répondu que non. Or, c'était la manière généralement adoptée en Italie. Cette circonstance lui expliqua ses mésaventures : on le regardait comme un homme tout à fait inutile. Et cependant il ne pouvait entreprendre une nouvelle étude, dans la misère où il se trouvait. Il lui fallait, avant tout, chercher à vivre.

Mais, en abaissant notre orgueil, le malheur nous prépare des ressources. Les plus hautains fléchissent le genou devant la tyrannie du sort et ne le bravent qu'à la dernière extrémité. Amolli par la douleur ou l'inquiétude, l'homme accepte avec résignation ou avec joie ce qui eût précédemment fait naître ses dédains. Le superbe Anversois fut donc charmé d'être recueilli pendant plusieurs semaines chez un noble de la ville. Au bout de ce temps, il vint à connaître un jeune peintre de Malines, qui le garda deux ou trois mois dans son atelier, où il apprit tout ce qu'il ignorait.

Le travail lui rendit l'espérance : il quitta Milan et s'achemina vers Parme. Là, s'étant adressé au peintre Bernardo Gatti, élève du Corrége et fort habile, quoique déjà très-vieux, il fut accepté par lui. D'après les conditions de son engagement, il devait rester deux ans sous les ordres

de ce nouveau maître et ne recevoir qu'un faible salaire. Désirant surtout se perfectionner, Spranger ne balança point à entrer chez Bernardo [1], et l'on pouvait croire qu'il inaugurait ainsi une période de tranquille étude. Mais sa violence fit encore mentir ces heureux pronostics.

Trois mois après son arrivée, il s'occupait un jour avec le neveu de son maître, Gervasio Gatti, à orner la coupole qui surmonte l'église Notre-Dame *della Steccata*. Une vive chaleur appesantissait l'air, et pas le moindre nuage ne flottait dans l'abîme des cieux. Les compagnons de travail jasaient en maniant leur pinceau, quand ils se prirent de querelle. Placés à une si grande hauteur, personne ne pouvait ni les voir, ni les entendre, ni les calmer. La dispute alla donc son train, et ils finirent par se battre. Telle était leur rage, que, pendant une heure, ils s'accablèrent mutuellement de coups. Alors, fatigués, meurtris, hors d'haleine, ils tombèrent tous les deux sur leur échafaudage, à moitié morts et couverts de sang. Notre artiste fut le premier qui se remit un peu; une idée de précaution, peut-être même de vengeance, brilla comme un éclair dans son cerveau. Il se traîna tant bien que mal à un étage supérieur du mobile édifice, où étaient pendus son manteau et son poignard. Quand il eut en main l'arme redoutable, il songea qu'il pourrait terminer promptement la lutte, si elle recommençait. Une autre préoccupation toutefois se mêlait à ses idées belliqueuses : il éprouvait les tortures de la soif la plus cruelle. La chaleur avait augmenté pendant leur combat, le ciel rayonnait comme une voûte de métal brûlant, et le malheureux jeune homme, épuisé par la fatigue, sentait couler des torrents de feu dans ses veines. Un seau que l'on avait rempli de chaux délayée fixa son attention : la chaux s'était précipitée au fond du vase, et une eau verdâtre, mais claire, surnageait. Barthélemy, sans pousser plus loin la réflexion, but à longs traits de ce liquide empoisonné, comme d'un breuvage délicieux, puis revint sur le théâtre de ses fureurs.

Son antagoniste avait à son tour repris un peu de force : il souleva ses paupières et lui lança un coup d'œil plein de haine, mais ne témoigna aucun désir de renouveler la bataille. Ils s'étaient donné mutuellement leur compte et n'avaient pas de reproches à se faire. Notre artiste descendit alors l'escalier du dôme; mais, avant qu'il fût en bas, un frisson courut sur tous ses membres : c'était une fièvre atroce qui le saisissait. Il n'eut que le temps d'aller demander asile à un peintre obscur, et de se mettre au lit; pendant plus de trois semaines, il y resta enchaîné

1. Surnommé *Sojaro*, ou le Tonnelier, parce que son père fabriquait des futailles. Il mourut en 1575.

par la douleur et donnant de sérieuses inquiétudes pour ses jours. Sa santé robuste triompha encore du mal. Quand les effets du poison eurent disparu, il se garda bien de rentrer chez son maître. Il l'aida seulement à peindre quelques arcs de triomphe, pour la joyeuse entrée d'une princesse de Portugal dans la ville de Parme, et se dirigea ensuite vers Rome.

On pense bien que son humeur changeante ne l'y laissa pas vivre tranquille. Après avoir secondé six mois un peintre vulgaire, il demeura quinze jours chez l'archevêque Maximi, d'où il passa chez un coloriste de Tournay, appelé Michel Gioncquoy; il travailla encore pour ce jeune homme la moitié d'une année, exécutant seul quelques sujets agrestes, car son talent s'était développé au milieu de ses aventures, comme ces fleurs qui croissent dans une nuit d'orage.

Le type même de Barthélemy Spranger annonce une violente nature, et il n'aurait pas fallu beaucoup de pénétration pour deviner son caractère. Il avait les cheveux crépus, un grand front, des traits accentués, la barbe peu abondante, le regard ferme et comme attristé de pénibles souvenirs; la contraction de la bouche, deux rides et une saillie entre les yeux trahissent le passage d'émotions profondes et indiquent un penchant à la colère. On le voit ainsi représenté sur plusieurs estampes et sur le tableau de Vienne où il s'est peint lui-même.

Tout homme rencontre dans sa vie une grande circonstance qui détermine son sort; le mobile Spranger devait, comme un autre, obéir à cette loi propice ou désastreuse, selon la manière dont elle s'effectue. Il avait tracé un morceau fantastique, représentant une assemblée de sorcières parmi les ruines d'un amphithéâtre, où l'obscurité de la nuit protégeait leurs enchantements; quelques-unes, pour rejoindre leurs compagnes, traversaient l'air sur des manches à balai. L'ouvrage était destiné au signor Spindolo, banquier romain; le prix lui semblant trop fort, l'artiste et le spéculateur se rendirent chez un peintre en miniature alors célèbre, don Julio Clovio, le priant de décider la question. Il acheta le travail pour son propre compte et le paya immédiatement. Or, il était logé dans le palais du cardinal Farnèse, grand amateur des arts; Son Éminence considéra le tableau avec un plaisir extrême. L'acquéreur en était d'ailleurs si satisfait, qu'il engagea notre artiste à venir demeurer près de lui; le cardinal, entrant dans la chambre, appuya ses sollicitations et donna au Flamand sa parole de gentilhomme que, s'il y consentait, son entretien ne lui coûterait pas plus que son loyer. Barthélemy leur témoigna une vive reconnaissance, mais s'excusa en disant qu'il avait promis d'aider un brave jeune homme, d'un esprit peu inventif, que l'on

avait chargé de peindre l'autel et la voûte d'une église hors de Rome : il voulait parler de Michel Gioncquoy.

« Et dans quel lieu se trouve cette église? demanda le cardinal.

— A Saint-Oreste.

— Alors vous êtes libre, s'écria Farnèse; sachez que la colline de Saint-Oreste m'appartient et que les habitants sont mes vassaux. L'endroit a peu d'importance et le travail ne demande pas beaucoup de soins. Vous pouvez laisser votre compagnon se tirer d'affaire tout seul. »

Barthélemy ne voulut pas suivre ce plan trop commode, et Son Éminence ayant été demeurer à Caprarolo, les deux peintres s'éloignèrent de Rome. Mais leur départ eut lieu avec pompe. Le banquier, voyant le succès de l'artiste et de l'ouvrage même qu'il avait refusé, avait le cœur gros de sa sottise et voulait absolument posséder un autre épisode nocturne. Il s'épuisait donc en prévenances pour séduire Spranger, et il lui fournit des montures. L'Anversois calmé lui promit alors de peindre avant son retour un morceau du même genre, mais bien supérieur. Lui ayant tenu parole et annoncé que l'œuvre était prête, Spindolo, dans sa joie, réunit toute une escorte de nobles chevaliers, se mit à leur tête et accourut hors d'haleine, mais ivre de plaisir. La Bruyère n'avait-il pas mille fois raison, lorsqu'il écrivait : « Presque personne ne s'avise de lui-même du mérite d'un autre. »

Spranger travailla quatre mois à Saint-Oreste, peignit la Cène sur le tableau d'autel, et sur la voûte les figures des évangélistes. Après son retour, il s'établit chez le cardinal Farnèse, qui pourvut somptueusement à son entretien, qui le garda trois années dans son palais de Rome. Mais il devait lui donner des marques plus précieuses encore de son estime et de sa bienveillance.

Spranger traçait quelques paysages sur les murailles de sa fameuse villa de Caprarolo, où l'on arrivait en un jour de marche, lorsqu'il le fit subitement revenir. C'était pour le présenter au pape Pie V. Le cardinal entra d'abord avec Clovio chez le souverain pontife, après quoi le jeune artiste fut introduit, eut l'honneur de baiser la mule du saint-père et de recevoir sa bénédiction. Pie V lui parla d'un travail qu'il désirait confier à son pinceau, puis le nomma son peintre officiel et le logea dans les appartements du Belvédère, au-dessus du Laocoon. Il y exécuta un Jugement dernier sur une grande plaque de cuivre, ayant six pieds de hauteur; on y distinguait plus de cinq cents personnages. Ce tableau ne l'occupa pourtant que quatorze mois. On peut sans doute le voir encore au monastère *del Bosco*, entre Pavie et Alexandrie, ornant la tombe du prince de l'Église qui l'avait commandé.

Quel était donc ce talent qui arrachait Spranger à l'indigence, lui ouvrait la route des honneurs, malgré sa violente nature, et lui obtenait près d'un souverain pontife la glorieuse position où avaient brillé Michel-Ange et Raphaël? Ce n'était pas un mérite transcendant, ni de première force, mais un don plus sûr et plus avantageux. L'intrépide Anversois se tenait juste au niveau du public : il n'était pas assez fort pour le contrarier, pour le dominer; il était assez habile pour le satisfaire. L'art italien, comme nous avons déjà eu l'occasion de le dire, se précipitait alors avec une ardeur ambitieuse dans les voies perfides de la décadence. Il n'y a point à cet égard deux opinions : tout le monde s'accorde pour blâmer l'adresse malheureuse et la fatale énergie par lesquelles voulaient se distinguer tous les peintres de la seconde moitié du XVIe siècle. Un des meilleurs critiques de la France, M. Vitet, juge ainsi leurs efforts : « On vit de jour en jour s'étendre et s'affermir les conquêtes de la manière, c'est-à-dire de cette méthode expéditive et systématique qui applique les mêmes procédés, les mêmes formules, à tous les sujets, à toutes les situations. Mettre en relief les muscles les moins apparents, chercher les poses les plus tourmentées, les attitudes les plus violentes, les gestes les plus invraisemblables; faire des Vénus qu'on prendrait pour des Hercules, des Vierges qui ressemblent à des saints Christophes; faire marcher hommes et femmes sur des espèces de colonnes torses, en guise de cuisses et de jambes, telle fut la recette, on pourrait presque dire la consigne, adoptée avec enthousiasme dans ce pays qui avait vu produire la *Madonna alla Seggiola* et les *Stanze* du Vatican[1]. »

La première cause de cette aberration était la défaillance qui saisit les peuples comme les individus, à la suite d'une longue et heureuse activité. La nature elle-même n'a-t-elle pas besoin de repos, les champs ne doivent-ils pas, par intervalle, rester en jachère? Le second principe de mort, c'était une aveugle et furieuse admiration pour Michel-Ange. Les qualités les plus rares sont les mérites intimes qui naissent d'une profonde sensibilité. La vigueur, la science, l'éclat, les tours de force, on les imite ou on les singe. Un excès mène à l'autre, on croit l'emporter sur le modèle, parce qu'on outre ses défauts, et l'on tombe de chute en chute dans la caricature. Buonarotti donna le funeste exemple de l'hyperbole. On pensa que pour être grand il suffisait de dédaigner toutes les proportions, de choquer toutes les vraisemblances. La poésie du beau fut sacrifiée à la vaine pompe d'une manière théâtrale.

Étourdi comme il l'était, Spranger ne pouvait se prémunir contre les

1. *Études sur les beaux-arts et la littérature*, t. I, p. 111 et 112.

influences pernicieuses qui l'environnaient de toutes parts. Il n'essaya pas de marcher dans un autre sens que la foule, ni de rester immobile au milieu d'elle; suivant au contraire son exemple, il tâcha seulement de courir plus vite, et sa force lui permit de la dépasser. Il obtint les triomphes qu'ambitionnent les esprits médiocres. Sous prétexte de faire du grand style, son pinceau créa des géants démesurés. Les attitudes les plus violentes, les plus extraordinaires, étaient celles qui lui convenaient le mieux. Il cherchait les mouvements bizarres, les gestes difficiles. Le repos même avait l'air d'une contorsion.

La justesse du sentiment périt dans ce naufrage de toutes les qualités raisonnables. L'expression des figures devint aussi outrée que les attitudes et les formes. Plus de grâce, plus de charme. La naïveté de l'enfance, la pudeur de la vierge, la calme noblesse des anges, le sourire de l'amour et l'immobile majesté de la réflexion disparurent au milieu d'une véhémence perpétuelle. C'était comme un de ces orages qui brisent tout sur leur route et ne laissent après eux que les traces de leur fureur.

Et ce qui rendait l'emportement du jeune homme plus fâcheux, c'est qu'il lui manquait la science de Michel-Ange. Son audace, n'ayant point l'anatomie pour conseillère, le jetait dans des entreprises impossibles. On aurait dit un jongleur essayant des tours de force inexécutables. Ses héros en étaient seuls victimes; pendant qu'il leur disloquait les membres, qu'il leur tordait les os, fatiguait les jointures et martyrisait les chairs, la foule ébahie applaudissait avec enthousiasme : elle ne voyait dans ces barbares supplices que des preuves de puissance et d'habileté.

Si Spranger, abandonnant l'Italie, était revenu dans la populeuse et brillante cité d'Anvers, nul doute que son goût ne se fût épuré. Comme une bonne mère, la Flandre guérissait le génie malade de ses fils. Elle les replongeait au sein de la nature qu'ils avaient oubliée loin d'elle. L'air fortifiant de ses grèves, de ses pâturages, de ses vallons et de ses bois leur rendait la santé. Ils lui arrivaient du Midi pleins de fiévreux désirs, troublés par de folles aspirations, cherchant un vague inconnu et perdant leur énergie entre les bras de ces décevantes chimères. Elle leur montrait alors ses prés sans fin, ses horizons voilés d'une brume tranquille, ses fleuves assoupis, ses canaux silencieux; elle promenait leurs regards dans l'intérieur de ses maisons coquettes, où tout exprime la satisfaction et l'aisance. Elle les conduisait ensuite devant les tableaux de ses vieux peintres, doux reflets de son modeste éclat, poëmes gracieux qui témoignent en faveur d'un peuple sage, aimant à la fois l'élégance, le calme et la vérité. De notables changements s'opéraient alors

dans leur esprit. L'enflure tombait, l'exaltation vaine s'éteignait; un clairvoyant amour du beau prenait leur place. Il n'était pas de fougue si grande qui ne se soumît aux lois de la raison et de la prudence. Le débraillé Floris les observait lui-même, quand les vapeurs captieuses de l'ivresse semblaient déjà confondre à sa vue les limites de toutes choses.

L'étude bien comprise des anciens pouvait encore rendre au peintre qui nous occupe un service analogue. Mais, selon le témoignage de son disciple Van Mander, il n'esquissa jamais une seule des statues qui ornaient alors la ville éternelle, comme une population de demi-dieux. Il ne copiait pas non plus les ouvrages des grands peintres italiens. Sa mémoire lui semblait un dépôt préférable à ses cartons; elle était réellement d'une vigueur peu commune. Pendant que la duchesse d'Aremberg se trouvait à Rome, un jeune noble étant devenu amoureux d'une de ses suivantes, Barthélemy exécuta son portrait de souvenir : chacun la reconnaissait au premier abord, et le personnage qui avait demandé la peinture en fut si enchanté, qu'il récompensa généreusement l'auteur. Satisfaire un homme bien épris n'était pas cependant une mince difficulté.

Notre artiste, au surplus, possédait un vrai talent; ses travaux annoncent une imagination vigoureuse et témoignent d'une grande aptitude pour le dessin. Quelques tableaux peints par lui, ou les gravures qui les reproduisent, offrent dans une certaine mesure les qualités fortes auxquelles Rubens doit sa gloire. Il y a là comme une préparation à la grande métamorphose que l'école flamande allait subir. Non-seulement les traditions brugeoises sont abandonnées, mais on ne voit plus la moindre trace du style de transition qui s'épanouit sur les œuvres de Gossart, Van Orley, Michel Coxie et Martin de Vos; aucun lien n'attache plus au passé l'art des Pays-Bas. La liberté du dessin, des mouvements, des gestes, des attitudes, la science de l'anatomie, l'opulence des formes, proclament une ère nouvelle. La couleur aussi dénote qu'une révolution s'est accomplie : elle ne rappelle à aucun égard le vieux système chromographique. Barthélemy Spranger aimait ces étoffes chatoyantes, qui donnent dans les lumières un ton local tout autre que dans les ombres. Quand la saillie est jaune, par exemple, les sinus et les cavités sont bleus, effet souverainement désagréable. De brusques transitions choquent partout la vue, empêchent l'harmonie de se produire. Un rouge cru enlumine les chairs, des teintes verdâtres sillonnent les ombres[1].

1. C'est à Vienne seulement qu'on peut juger la couleur de Barthélemy Spranger et, en général, sa manière d'exécuter. La galerie impériale possède onze tableaux de sa main : — 1. Mercure surprenant Vénus dans les bras de Mars. — 2. Ulysse avec Circé,

Enfin, le goût théâtral des agencements forme le contraste le plus parfait avec la naïveté de l'ancienne école. Les moindres sujets sont mis en scène d'une manière pompeuse. Ainsi la naissance de la Vierge a lieu dans une vaste salle romaine, soutenue par des pilastres et ornée de tentures : le pallium et la stole drapent les personnages [1]. Les pasteurs viennent adorer le Christ sous des bancs de nuages, où sont groupés des anges adultes qui font de la musique, où des angelets prêtent l'oreille aux saintes mélodies. L'auteur avait cependant fait quelques études d'après les Italiens primitifs, qui concevaient l'art d'une tout autre manière. On ne voit pas sans un vif intérêt, dans le musée de Turin, une copie du *Jugement dernier* de Fra Angelo peinte par notre artiste.

Spranger traita beaucoup de sujets romains et grecs, beaucoup d'épisodes mythologiques, comme on devait s'y attendre. On hésitait alors entre l'Olympe et le Carmel. Il exécuta aussi une foule de scènes pieuses, car il avait la main prompte et hardie, témoignant de son origine par sa verve inépuisable. Lorsque Dieu, ayant pétri le monde, voulut avoir, pour glorifier et imiter son œuvre, une troupe d'historiographes, il créa la race néerlandaise.

La brillante position de Spranger ne tarda pas à exciter l'envie; on s'efforça de nouveau de le plonger dans la détresse. Jeune, timide,

qui tient une coupe à la main. — 3. Vénus et Mercure entourés de génies. — 4. Apollon et les Muses; signé : *Bart. Sprangers f.* — 5. Allégorie en l'honneur de Rodolphe II, avec cette inscription : *Rudolpho II cæ. aug. Diva potens Charitesque tuum diademate cinctum jam caput esse velint.* (A Rodolphe II, César-Auguste. Vénus et les Grâces veulent que ton front soit ceint du diadème.) Signé dans un angle : *B. S.* — 6. Hercule filant devant Omphale; signé : *Bart. Sprangers ant. fecit.* — 7. Vulcain caressant la nymphe Maïa, sur un lit dont l'Amour entr'ouvre les rideaux. — 8. Minerve foulant aux pieds l'Ignorance, sur un piédestal, autour duquel sont groupés Bellone et les Muses. — 9. Portrait de l'artiste, peint par lui-même et signé : *Bart. Spranger.* — 10. Portrait en buste de Christine Muller, femme de Barthélemy. — 11. Mars et Vénus, à mi-corps.

La galerie de Bavière contenait autrefois dix-neuf tableaux de Barthélemy, au lieu de onze : huit ont été enlevés pour servir à la décoration des palais impériaux. Voici les motifs qu'ils représentent : — 1. Circé embrassant Ulysse, au milieu de ses compagnons changés en bêtes. — 2 Vénus, Bacchus et Cérès formant un pacte d'alliance. — 3. Vénus abandonnée par Bacchus et par Cérès. — 4. Vénus dans les bras d'Adonis. — 5. Portrait de Barthélemy à un âge plus avancé, tête nue, la fraise au cou et habillé de noir. — 6. Glaucus parlant d'amour à la nymphe Scilla. — 7. Hermaphrodite et Salmacis. — 8. Vénus toute nue, offrant une couronne de laurier à Mercure.

1. On lit au bas de l'estampe : *B. Spranger, Romæ, 1584, M. G. F.* (Marc Gérards). Cette date semble prouver que Barthélemy fit un voyage à Rome pendant qu'il était au service de l'empereur.

inconnu, on vous insulte et on vous dédaigne; lorsque le travail, la patience et le talent vous ont fait sortir de l'ombre et de la misère, on cherche à vous percer de coups mortels, pour se délivrer du spectacle importun de votre gloire, pour vous arracher le bonheur que vous êtes soupçonné d'avoir acquis par une lutte opiniâtre. Le biographe Vasari, en sa qualité d'auteur et de peintre, se montra doublement jaloux. Spranger, à l'entendre, n'était qu'un fainéant et un barbouilleur. Ces calomnies ne persuadèrent pas le chef de l'Église; il en causa lui-même avec l'artiste, lui mit paternellement la main sur la tête et lui dit de ne pas s'en occuper. Mais l'homme du Nord voulut faire taire les mauvaises langues. Il commença donc un tableau du Christ au Jardin des Oliviers, scène de nuit, sur une plaque de cuivre grande comme une feuille de papier. Il le présenta à Pie V, qui le trouva excellent et chargea l'auteur de peindre toute la Passion de la même manière; il voulait seulement qu'il dessinât d'abord les épisodes, pour voir si l'ordonnance de ses compositions lui plairait. Ce programme ne souriait pas à l'artiste; il n'avait jamais esquissé que d'une manière très-large, au fusain et à la craie, des œuvres de grande dimension. Il se résigna néanmoins, et traça sur du papier bleu, avec une plume, douze scènes diverses. Mais le souverain pontife était déjà malade et le peintre n'avait pas fini le dernier morceau, lorsque son protecteur mourut. Comme si tout devait être étonnant dans sa destinée, ce fut en sa présence que le pape rendit le dernier soupir. Il l'avait fait appeler près de son lit et regardait le plan d'une nouvelle scène du Jardin des Oliviers. Spranger n'était que depuis vingt-deux mois à son service. Les croquis, selon Van Mander, eussent pu être signés sans honte par un grand maître; quelques-uns devinrent la propriété de Rodolphe II.

Ce changement de fortune exerça une mauvaise influence sur le peintre : il sembla se dégoûter du travail. Les hommes qui ont été assaillis de tempêtes trop nombreuses et qui ont disputé trop souvent leurs jours ou leur bonheur à la tourmente éprouvent des lassitudes effroyables; ils sentent le besoin de se plonger dans un repos absolu, pour calmer leur âme et oublier leurs fatigues. Voilà quelle était la disposition de Spranger, quand Pie V mourut. Il passa plusieurs années sans rien produire, si ce n'est à la dernière extrémité, en prenant conseil de sa bourse. Il avait justement élu domicile chez un de ses bons amis, jeune et riche négociant des Pays-Bas, qui poursuivait de son affection le vin vieux et les jolies filles. Les deux compatriotes se livrèrent aux mêmes prouesses; plus d'une fois leurs nocturnes équipées troublèrent le sommeil des bourgeois romains.

Une circonstance ramena vers leur but primitif les pensées du peintre en goguette. L'empereur Maximilien II écrivit au fameux statuaire Jean Bologne pour qu'il lui envoyât un sculpteur et un peintre, qui fussent l'un et l'autre capables d'exécuter de grands ouvrages. Le choix du célèbre Flamand tomba sur deux hommes de son pays, Jean Mont, natif de Gand, et l'mpétueux Anversois dont nous racontons l'histoire. Ils partirent dans l'année 1575, et arrivèrent à Vienne, tandis que Maximilien était à Ratisbonne (Regensburg), où il avait convoqué une diète pour couronner son fils roi des Romains. Après le retour de l'empereur, les travaux commencèrent : il fallait orner de peintures et de sculptures le champêtre palais de Fasangarten. Mais l'œuvre était encore peu avancée, lorsqu'au mois d'octobre 1576 la mort entraîna Maximilien dans sa ronde éternelle. Les grandes figures de stuc, les histoires peintes à fresque, demeurèrent inachevées : le labeur fut suspendu aussi longtemps que dura la mauvaise saison. Enfin les beaux jours la remplacèrent, et l'on commença les préparatifs que nécessitait la joyeuse entrée de Rodolphe II. On employa Jean Mont et Spranger à élever un arc de triomphe sur le *Bauer-Markt*, ou marché des paysans. Ils le construisirent en vingt-huit jours, au milieu de pluies continuelles. Ce fut alors que Barthélemy réclama l'aide de son disciple Van Mander, qui était à Krems, sur le Danube, et accourut aussitôt.

Mais le fils de Maximilien ne leur témoigna d'abord aucune faveur. Les deux amis se trouvèrent fort négligés ; on leur payait leurs appointements et on ne leur assignait aucune tâche. Ils ne savaient plus quoi faire, ni quel parti prendre, lorsque le monarque se rendit à Lintz. D'après un ordre qu'on leur intima, l'un d'eux devait rester à Vienne et l'autre suivre le prince. Jean Mont se laissa emporter avec les bagages de la cour ; mais au bout de quelques mois, voyant qu'on ne tenait pas compte de lui et qu'on ne se souciait point de l'employer, il perdit toute patience. Dans un accès de colère et de mauvaise humeur, il s'esquiva ; on ne sut pendant longtemps ce qu'il était devenu. Enfin, l'on apprit qu'il avait passé chez les Turcs et avait même embrassé leur religion. Singulier effet de ces dépits violents auxquels s'abandonnent les artistes ! Ce qu'il y a de plus extraordinaire, c'est qu'on a toujours ignoré son sort ultérieur. Le mahométisme défendant de tailler des images, il fut entièrement perdu pour son art. Van Mander, son ami d'enfance, nous dit qu'il avait l'esprit juste et le cœur bon, mais ne pouvait ni souffrir ni pardonner les traitements impolis.

Moins fougueux et moins boudeur, Spranger ne quitta pas Vienne : il abandonna seulement le dédaigneux autocrate et accepta des travaux

de différents particuliers. Cette résolution piqua l'empereur, qui lui fit donner l'ordre non-seulement de rentrer à son service, mais de le venir trouver à Prague. L'artiste s'exécuta et, en récompense, d'assez beaux appointements lui furent assignés.

Son genre de talent charma, enthousiasma peu à peu Rodolphe; non-seulement il lui fit exécuter un grand nombre de travaux, mais il ne pouvait plus se séparer de lui et l'emmenait dans ses voyages. Bientôt il n'eut pour atelier que la chambre où le souverain prenait ses récréations. Il fut dès lors impossible d'obtenir un seul de ses tableaux : l'empereur les gardait tous. Il venait fréquemment le voir, causait avec lui et considérait son travail. Cette amitié dura aussi longtemps que la vie de l'artiste. Pour un homme violent comme Barthélemy Spranger, ce ne dut pas être un problème facile à résoudre que de se maintenir ainsi dans les bonnes grâces de Rodolphe II. Le prince était plus violent encore, d'une humeur fantasque, et sujet à des emportements imprévus. La sombre folie que la mère de Charles-Quint avait léguée aux Habsbourg obscurcissait fréquemment son intelligence. Il ne quittait guère le splendide manoir du Hradschin, dont les tours, les flèches, les arbres antiques dominaient Prague. Les citadins ignoraient même pendant des mois entiers s'il était mort ou vivant. Le peuple craignait parfois qu'il n'eût terminé son règne et que ses courtisans ne fissent un mystère de son décès, pour piller ses trésors. Une émeute le força de se montrer aux habitants sur un balcon. Vêtu souvent d'un costume délabré, pourpoint espagnol, larges chausses pressées à la taille par une ceinture, manteau ourlé d'une broderie en or, il demeurait des heures entières sur un fauteuil, plongé dans une morne rêverie, ne prononçant pas une syllabe, examinant les horlogers et les peintres qui travaillaient autour de lui. Son œil ardent brillait d'une flamme étrange sous ses longs cils. Un nez aquilin, un front bombé, des sourcils touffus, une mâchoire proéminente et une barbe épaisse achevaient de lui donner la plus singulière apparence. Tout à coup il se levait, prenait un outil, un pinceau et travaillait comme ses compagnons. Ayant une extrême adresse, qu'il appliquait de diverses manières, il ne collectionnait pas seulement des tableaux : il peignait lui-même avec talent, surtout le portrait. Quelqu'un lui adressait-il la parole, quand il était à l'œuvre ou quand il semblait la proie des mauvais génies, le royal visionnaire s'abandonnait aux emportements les plus furieux, accablait d'outrages le malavisé, lui lançait à la tête ce qui lui tombait sous la main, que ce fût un instrument vulgaire, un morceau d'orfèvrerie ou un objet d'art. Souvent même, sans qu'il eût été troublé par un importun, ses réflexions le transportaient d'une soudaine colère :

il brisait alors autour de lui les meubles, les tableaux, les pendules, les vases précieux. Ces accès de rage le prenant quelquefois pendant ses repas, il culbutait la table à coups de pied, jonchait le sol de vaisselle rompue, de sauces et de mets dispersés. Il avait des jours de complète hallucination où il devenait si terrible, que ses domestiques et ses favoris étaient contraints de l'éviter. Son grand chambellan faillit périr de sa main : l'empereur dégaina et lui mit la pointe de sa lame sur la poitrine. Son voisinage était rendu plus dangereux encore par son goût pour les animaux féroces : il avait des lions, des léopards, des aigles tellement apprivoisés, qu'il les laissait rôder librement dans les salles, au grand effroi des visiteurs.

Quoiqu'il ne sortît presque jamais du Hradschin, il aimait si passionnément les chevaux, que ses splendides écuries étaient le seul endroit où on pût lui parler avec quelque loisir. Des ambassadeurs furent contraints de se déguiser en palefreniers pour l'entretenir d'affaires importantes. Les femmes ne l'abordaient pas sans péril. Bien que l'empereur eût un grand nombre de maîtresses et en changeât souvent, si le minois d'une jeune personne lui plaisait, si un désir traversait son esprit malade, nulle bienséance n'arrêtait son libertinage irréfléchi. La fille du prince de Lobkowitz, autrefois intendant du palais et conseiller privé de l'empereur, ayant voulu implorer sa clémence pour son père tombé en disgrâce et incarcéré à Ellnbogen, où il mourut de chagrin, on avertit la solliciteuse que si un caprice tentait l'oint du Seigneur il lui ferait violence. Elle fut contrainte de renoncer à sa pieuse démarche [1]. Cette sensualité brutale exerça une vive influence sur les travaux des artistes pensionnés par Rodolphe et sur le choix des scènes qu'ils traitaient.

L'œuvre de Barthélemy renfermait, par suite, beaucoup d'épisodes voluptueux, et la gravure nous en a conservé plusieurs. L'une de ces estampes nous montre Vénus toute nue, assise au bord d'une banquette et peignant ses longs cheveux, dans un monument romain. Près d'elle l'Amour bande son arc et se dispose à lancer une flèche en l'air, comme pour atteindre le maître des dieux. Aphrodite a la croupe tendue et le pied droit passé sous le jarret gauche, dans une attitude aussi libre et aussi abandonnée que possible. Son corps aux lignes souples, aux formes opulentes, dénote sans contredit un vrai talent. L'Amour lui-même est très-bien exécuté; sa pose, d'un naturel parfait. On aime, on recherche de nos jours les motifs provocants, les sujets chatouilleux :

1. Vehse : *Geschichte des œstreichischen Hofs und Adels*, t. III, au commencement du volume.

on n'en trouverait guère de mieux rendus que celui-là. Les traits mignards et affectés de Vénus ne laissent pas d'être en harmonie avec le caractère de la donnée.

Nous voyons maintenant la force domptée par l'amour, l'héroïsme par la volupté, Hercule devant Omphale, légende conforme au goût de l'empereur. Omphale toute nue, assise, le pied droit passé sous le jarret gauche, comme Aphrodite, lance au spectateur un vrai regard de courtisane, pendant que le dompteur de monstres, les yeux levés au ciel, file majestueusement.

Une autre gravure exprime encore la toute-puissance des passions, la faiblesse de l'homme asservi par ses désirs : elle représente le Lai d'Aristote. Le pauvre dialecticien y marche à quatre pattes, le mors dans la bouche, avec la mine la plus piteuse de monde. Sa maîtresse toute nue, au dur visage de guenipe et le fouet à la main, est assise sur son dos. L'image est expressive, mais cause une émotion triste et ingrate.

Il faut ranger dans la même classe de productions : Mercure garrotté par l'Amour aux pieds de Vénus, qui rit de sa victoire; le même dieu embrassant Maïa, la bonne déesse, avec des intentions libertines que constate l'épigraphe :

Quod mare, quod sidus, quæ tellus nescit amores;

le Triomphe de Galatée, pièce très-licencieuse; Adam et Ève enfin, sous l'arbre de la science. Les deux personnages se tiennent embrassés; la première séductrice tend la main derrière son compagnon, pour recevoir la pomme fatale, et passe sa jambe droite sur la jambe gauche du premier pécheur, comme si elle voulait le faire tomber.

Vers 1590, Barthélemy Spranger devint amoureux d'une jeune personne qui n'avait que quatorze ans. Son père était un riche joaillier. Christine Muller trouva le peintre de son goût et lui donna bon espoir. Dans le but de faciliter la négociation, il eut recours à l'empereur : on appela le bijoutier au palais, et le premier chambellan, comme délégué du prince, lui demanda la main de sa fille pour l'Anversois. Le digne marchand fut ébloui par l'intervention de l'empereur; il connaissait en outre les sentiments de la jeune demoiselle et ne repoussa point l'union proposée. Mais ce beau fruit lui paraissant trop vert encore, il voulut qu'on le laissât mûrir, que la noce ne fût pas célébrée avant deux ans. On y consentit. Toutefois, si deux années semblent peu de chose à de graves parents, elles semblent bien longues à des cœurs amoureux. Spranger était dévoré d'impatience, et il fit si bien qu'au bout de dix mois on lui octroya la charmante enfant. Pour témoigner sa joie, il peignit une foule

d'épisodes mythologiques et bibliques sur la façade de la maison qu'il habitait. Les poëtes chantent, les artistes dessinent : ce fut sa manière de louer la douce fée dont il était l'heureux serviteur.

Le portrait de Christine, habilement et soigneusement gravé par Gilles Sadeler, n'explique point l'amour enthousiaste de Barthélemy. Elle a le front haut, mais bossué d'une manière déplaisante, le nez retroussé, l'œil fort ordinaire, les lèvres épaisses et un petit menton aux lignes assez dures. Comme elle était beaucoup plus jeune que le peintre, la différence d'âge put contribuer à l'exaltation du maître flamand. Sur ses cheveux, relevés à la chinoise, elle porte une espèce de béguin que cerne par devant un bandeau d'orfévrerie ; une collerette magnifique s'épanouit autour de son cou, un manteau fourré drape son buste, et une chaîne d'or s'y déroule. Son père seul était de race allemande; sa mère avait vu le jour dans les Pays-Bas.

Outre un grand nombre de tableaux, Spranger fit pour l'empereur beaucoup de miniatures. Il excellait dans ce travail patient et délicat. Van Mander mettait ses petits ouvrages au-dessus de toutes les productions du même genre. Il paraît même avoir tenu quelquefois l'embauchoir : une gravure de Jean Muller, figurant l'Amour et Psyché, porte cette inscription :

B. Spranger in argilla, forma hemisphera, prius effinxit.

Par l'entremise de Rodolphe II, Barthélemy obtint en 1595 des lettres de naturalisation en Bohême, puis fut admis dans la Chambre des États, se trouvant ainsi chargé de fonctions publiques, dont très-peu de coloristes ont été honorés [1]. Le prince y ajouta des titres de noblesse pour lui et pour sa postérité. Il s'appela désormais Barthélemy Spranger *Van den Schilde*, nom pompeux et sonore qui ferait bien des jaloux dans notre époque de vaniteuse démocratie. Plus tard, au milieu d'un grand festin, le monarque lui donna, devant une foule de seigneurs et devant tous les officiers de la couronne, une triple chaîne d'or, en lui recommandant de la porter toujours. Il avait décidément bien fait de ne pas embrasser l'islamisme, comme l'aventureux Jean Mont.

Lorsque le soir de la vie étend sur nous ses ombres croissantes, notre mémoire aime à se reporter vers les scènes du premier âge et vers les lieux qui en furent les témoins. C'est une vision du printemps au milieu des neiges de l'hiver ; les tristesses des mois glacés ne rendent ces lointaines images que plus fraîches et plus gracieuses. En 1597, Barthélemy

1. Vehse : *Geschichte des œstreichischen Hofs und Adels*, t. III, p. 11.

Spranger composa un grand tableau, qu'il dédia comme un affectueux souvenir à sa ville natale. Il représentait symboliquement le triomphe des arts : on y voyait l'architecture, la peinture, la sculpture montant vers le ciel, précédées par la renommée. Jean Muller grava sur une feuille énorme ces figures colossales[1].

Barthélemy eut de sa femme plusieurs enfants, mais son bonheur devait être court. En 1600, Christine Muller était morte, sans qu'on sache quelle maladie ou quel accident termina ses jours. Une très-belle gravure constate seulement le fait et nous apprend que l'artiste eut peine à supporter son chagrin. Le bras étendu sur un petit mur contre lequel il s'appuie, le maître désolé montre de l'index gauche le médaillon de sa femme, qui orne un monument funèbre. Devant lui, le squelette de la mort dirige une flèche contre sa poitrine et va le frapper; mais le Temps, sa faux sur l'épaule, comme un moissonneur prenant du relâche, interpose son sablier. Au-dessous du peintre, sur le petit mur, est gravée cette légende explicative :

Quid ! ante diem ultim. te Tempus vetat occidere;
Te artes volunt claræ clariorem.

« Oh ! le temps empêche de te tuer avant ton heure dernière;
« Les arts glorieux veulent que ta gloire augmente. »

Derrière Barthélemy, pour commenter les dernières paroles, une figure symbolique tient une baguette de peintre, une équerre et un compas; une autre porte une statue. Ces deux images emblématiques représentent donc, à elles seules, les différents arts. Au-dessus du coloriste anversois plane la Renommée, portant sa trompette officielle, décorée d'une banderole, où on lit : *Vivit numine et nomine* (Il vit par le Dieu qui l'inspire et par sa gloire).

L'inscription générale, placée sous la gravure, finit de nous expliquer le sujet :

Privatas lacrymas Bart. Sprangeri Egid. Sadeler miratus, artem et amantem redamans, publicas fecit, et eidem, pro mutua benevolentia, dedicavit Pragæ, anno sæculari.

« Gilles Sadeler, ayant vu plein d'étonnement les larmes secrètes de Barthélemy « Spranger, aimant davantage un artiste si plein de talent et d'affection, a rendu son

1. La longue inscription placée au bas de la page se termine ainsi :
.... *quo erga Patriam, pueritiæ suæ altricem et artium liberalium cultricem, aliquo modo gratum memoremque se præstet, Bartholomeus Spranger S. C. M. pictor et Senatus deditissimus cliens dicat consecratque 1597.*

« chagrin public et lui a dédié cette image, en signe de mutuelle amitié, à Prague, « dans la première année du siècle. »

Autour du médaillon, où paraît sculpté le portrait de la défunte (elle semble avoir vingt-quatre ans), on lit ces mots : *Christina Mullerina uxor B. Spranger* (Christine Muller, femme de Barthélemy Spranger). Au-dessous, un génie tenant une tête de mort cache à demi une plaque de marbre, qui porte l'inscription suivante :

Animus mariti animam tuam sequitur, nondum assequitur, et licet cæcus suam abjiciat, te non recolligit.

« L'âme de ton mari suit la tienne, mais ne la rejoint pas encore ; bien qu'il repousse « aveuglément la sienne, il ne peut te recouvrer. »

Enfin, au-dessus du portrait, dans un cartouche, est gravée cette plainte :

Mors iniqua, cur tantum decus rapis?
Pietas æqua, quæ et mortuam servas.

« Mort injuste, pourquoi enlèves-tu un si brillant mérite?
« Toi, Piété, qui es juste, tu sauveras la défunte. »

Comme pour confirmer ce pronostic, la Religion, une croix à la main, et la Sagesse, sous les traits de Minerve, gardent le monument sépulcral.

Ainsi, le peintre exilé montrait dans sa douleur et ses regrets la même violence que dans ses autres passions. Quel chagrin supplicia donc son âme fougueuse, quand il perdit ses enfants, après avoir perdu sa femme? Karel van Mander n'indique pas l'époque où il subit cette nouvelle torture. Mais en 1602 il éprouva le besoin de quitter un pays où il avait tant souffert, d'aller dans sa patrie chercher des consolations et de doux souvenirs. L'empereur lui donna mille florins pour solder les frais de route. Les artistes néerlandais l'accueillirent avec une grande déférence et une sincère cordialité. A Amsterdam, les magistrats lui offrirent le vin d'honneur. A Harlem, la confrérie de Saint-Luc lui donna un splendide banquet, et il la réunit lui-même autour d'un somptueux festin. La vieille Chambre de rhétorique le traita aussi ; après le dessert, elle joua devant lui, pour le fêter, une pièce de théâtre qui avait rapport à son art. Dans sa ville natale, ce furent des démonstrations plus brillantes encore. Il partit le cœur charmé, laissant des regrets en tous lieux. Il prit la route de Cologne, puis celle de Prague, où il retrouva l'élégante maison historiée par son pinceau, durant ses jours d'ivresse et d'espoir sans bornes.

Enfin, la vieillesse diminuant ses forces et lui inspirant le désir de la retraite, le prince lui permit de ne plus quitter sa maison. Il le pria seulement de lui exécuter quelques morceaux, quand l'inspiration viendrait le trouver. Spranger satisfit ce désir, et quoiqu'il se plaignît de n'être plus secondé par sa main et par ses yeux, tout le monde s'accordait pour juger ses dernières œuvres les meilleures.

Il dessinait à la plume d'une manière étonnante. Ceux qui possédaient le même talent, comme Goltzius, tombaient en admiration devant ses esquisses et avouaient sa supériorité. Son principal travail de ce genre fut gravé par l'artiste dont on vient de lire le nom. Il représentait les dieux de l'Olympe aux noces de Psyché. Spranger mania aussi le burin d'une façon libre et agile : ses estampes avaient l'air de croquis à la plume.

On a ignoré jusqu'à présent l'époque où cessa de vivre Barthélemy Spranger. Les biographes indiquent les années 1625, 1628, 1629, signe manifeste qu'ils ne savent rien, car autrement ils donneraient tous la même date. Je crois que l'artiste impétueux finit sa carrière en 1611. Effectivement, le docteur Vehse, qui a fouillé les chroniques autrichiennes, nous apprend qu'il mourut à la cour de Rodolphe [1], prince qui décéda lui-même le 20 janvier 1612. Or, en 1608, Barthélemy Spranger dédia au comte de Rosenberg une image symbolique du Tibre, gravée par Jacques Matham [2]. Une autre planche, de l'année 1610, qui figure un bizarre et athlétique saint Jérôme dans le désert, porte l'inscription suivante : *S. C. M. pictor B. Spranger pinxit; Lucas Kilian ex. cum S. C. M. privilegio* (Barthélemy Spranger, peintre de sa Majesté impériale, a fait le tableau, que Lucas Kilian a gravé avec un privilége). Cette marque d'origine, n'indiquant pas que l'artiste avait cessé de vivre (*nuper defunctus*), donne lieu de penser qu'il existait encore. Il aurait eu, à cette époque, soixante-quatre ans. Pour qu'il soit mort à la cour de Rodolphe, comme l'atteste le docteur Vehse, il ne reste plus que l'année 1611, où Barthélemy doit, en conséquence, avoir terminé ses jours.

« Par sa longue résidence à la cour de Prague, dit M. Betty Paoli, Spranger exerça l'influence la plus pernicieuse sur l'art germanique. Sauf ses portraits d'une excellente facture, ses ouvrages semblent parodier les maniéristes contemporains de l'Italie. Plus une posture est difficile et improbable, plus on est certain de la trouver dans ses tableaux. Son coloris bariolé, sans aucune apparence de naturel, augmente encore l'effet

1. *Geschichte des œstreichischen Hofs und Adels*, t. III, p. 11.
2. *Barth. Spranger et Ja. Matham observantiæ ergo D. D. MDCVIII.*

désagréable de l'œuvre. Une production du musée de Vienne, qui caractérise parfaitement son style, représente Minerve, l'austère, la virginale déesse, avec les seins nus, la robe troussée, dans l'attitude la plus violente et la plus immodeste. Par la véhémence et l'inconvenance de la figuration, le peintre semble avoir voulu mettre en doute la chasteté de la fière Pallas. Il avait choisi pour modèle le Parmesan; mais qu'il fut loin de montrer la même inspiration, de s'approprier la grâce un peu affectée du maître italien, qui lui demeura toujours tellement supérieur [1] ! »

Voilà quelle sentence prononce l'impartiale histoire; mais les contemporains de l'artiste anversois lui appliquaient une autre mesure : ils prenaient ses défauts pour des qualités. Van Mander le traite comme un peintre de génie, comme un artiste parfait. Il lui octroie tous les mérites ; dessin, couleur, grâce, force, invention, exactitude, science, art de composer, souplesse du pinceau, rien ne lui manque; on n'éprouverait que l'embarras de décider lequel de ses talents était le plus extraordinaire. Homme heureux qui a obtenu la gloire pendant sa vie, le seul moment où l'on puisse en jouir!

ALFRED MICHIELS.

1. *Wien's Gemœlde-Gallerien*, pages 105 et 106. — Le n° 725 du musée de Berlin, qu'on lui attribue (il a pour sujet la Résurrection du Sauveur), n'offre aucun rapport avec sa manière. Ce n'est pas une œuvre exagérée, mais fade; tout y croupit dans l'insignifiance de la médiocrité, le dessin, l'expression, la couleur. On éprouverait le même embarras pour louer et pour blâmer.

EXPOSITION DE LA ROYAL ACADEMY

Londres, les expositions ne sont point, comme à Paris, patronnées par l'État. C'est la Royal Academy of Arts qui, à ses risques et périls, endosse toute la responsabilité, recueille tous les bénéfices et subit toutes les récriminations ou les louanges. Le principe est bon sans doute et le fonctionnement est sage, car cette « exhibition » est la centième ouverte par la Royal Academy. Loin qu'on parle de modifier les statuts ou de composer de nouveaux jurys, comme cela se présente chez nous annuellement, on reconnaît que cette Société fait tous ses efforts pour contenter les artistes et le public, et l'on attend patiemment sa prochaine installation dans les bâtiments que l'on construit au cœur même de Londres, dans Piccadilly.

Ce jubilé a pu servir de prétexte aux critiques anglais pour publier une étude rétrospective sur les anciennes expositions. Sacrifiant à l'usage, ils ont poussé quelques soupirs à l'adresse du passé, rappelé les grands noms absents, cité les œuvres qu'on ne voit plus renaître. Je ne suis point en état de suivre mes confrères d'outre-Manche sur ce terrain historique. Ce que j'ai pu constater dans les musées, ce sont des œuvres admirables dues aux maîtres de la génération précédente, à Constable, à Wilkie, à Turner, à Leslie. En Angleterre, comme en bien d'autres pays, cela montre qu'il y a eu des individualités saillantes, des génies qui avaient de la nature une compréhension plus mâle ou plus délicate, plus vivante ou plus poétique ; mais cela ne prouve point qu'au moment où ces maîtres jetaient ces notes puissantes, l'orchestre qui les accompagnait en sour-

dine jouât avec plus de justesse ou plus d'accord qu'aujourd'hui. Je ne puis croire à la dégénérescence.

En tous cas, les critiques seraient certainement mal fondées cette année. Cette « exhibition » est la plus intéressante de toutes celles que j'ai pu étudier pour en rendre compte dans la *Gazette*. Les artistes dont le nom est consacré ont envoyé des morceaux remarquables. Des noms nouveaux s'affirment avec éclat. L'école, dans son ensemble, paraît prendre une force nouvelle. La préoccupation d'un dessin plus ferme, d'un rendu plus robuste, agite visiblement les jeunes gens et, en provoquant des difficultés plus sérieuses, oblige leur volonté à des efforts plus soutenus.

C'est bien à propos du compte rendu d'un Salon étranger que l'on pourrait soulever la grave question du « dessin » que l'esthétique moderne essaye d'isoler dans l'enseignement général des beaux-arts. Les artistes agissent beaucoup plus instinctivement que ne le supposent les traités sur cette matière. Certaines races adoptent non pas seulement certains types élastiques de beauté, de force, d'élégance, répondant étroitement aux types conçus par les poëtes, les romanciers, les dramaturges, les bardes populaires, mais encore certaines expressions générales du relief, du mouvement, de l'effet, de la coloration, lesquelles, à vrai dire, constituent l'ensemble du « dessin. » Chaque peuple s'agite donc vainement pour concevoir l'idéal de son voisin. Depuis bien des années, l'idéal grec séduit à bon droit les Français, les Anglais, les Italiens. On en a détaillé tous les mérites, fait ressortir toutes les tendances, accumulé dans les musées les exemples les plus éloquents soit en originaux, soit en moulages. Cependant, à ne prendre que la sculpture, la France, l'Angleterre, l'Italie, ont-elles modifié sensiblement leur tradition nationale ? Elles ont pris dans ce trésor inépuisable ce qu'elles pouvaient s'assimiler comme dose d'instruction, mais leurs directions natives n'ont point été si essentiellement modifiées qu'à l'Exposition universelle on n'ait pu dire, sans le secours du livret : Ce marbre est français, celui-ci anglais, celui-là a été fait à Rome. Ainsi, après être apparu à Faust éperdu, l'Esprit de la Terre le quitte en lui jetant ce mot profond : « Tu es l'égal de l'Esprit que tu conçois, mais tu n'es pas égal à moi. »

Chaque peuple se renouvelle donc, comme naît chaque individu, avec certaines aptitudes déterminées dans tel ou tel sens. L'Art anglais, à le comprendre dans sa généralité, a toujours tendu aux effets rapides et forts. Il aime dans son architecture à opposer à la verdure les tons rouges de la brique, et dans les bons temps, c'est-à-dire avant l'invasion des influences italiennes, il cherchait les silhouettes qui découpent le ciel, les

angles qui rompent la monotonie des façades plates. Il n'a jamais, sans doute à cause de son climat brumeux, et plus tard, à cause de l'austérité de son culte, beaucoup pratiqué la sculpture. Mais sa musique ancienne, un peu rauque parfois et bruyante, a des passages d'une douceur tout à fait touchante. De même son drame, à le lire surtout dans Shakspeare qui le résume, est fait de contrastes et d'antithèses ; les scènes sont courtes; les caractères ardents ou mélancoliques courent à l'action ou se courbent sous la loi du fait avec une vigueur décisive ou une passivité émouvante.

De sa peinture, qui est si peu ou si mal connue chez nous, l'Anglais écarte tout d'abord ce qui peut blesser la vue ou incliner l'esprit à des sentiments pénibles ; il ne veut ni sujets horribles, ni plate traduction de la réalité. Point de sang, point de vermine. Il laisse aux correspondants de ses journaux la charge de décrire les batailles, les pestes, les inondations, les mille défaites de l'homme en face de la nature ; à ses politiques et à ses philosophes, il confie le soin de plaider la cause du pauvre, du faible, de la victime des évolutions sociales et provisoires que l'humanité occidentale exécute en ce moment. Au peintre, il demande tout ce qui peut récréer les yeux et l'imagination par le choix du sujet et l'agrément de l'effet ; il veut qu'il peigne un décor digne de ses scènes de féeries, les plus originales qu'aucun théâtre ait créées depuis le théâtre indien; digne des élégies de ses poëtes, les plus romantiques que jamais bouche ait murmurées lorsque tombe lentement le crépuscule. De là un côté plus apprêté et plus théâtral que ne le comporte le train ordinaire de la vie. Vivant dans une nature rendue incontestablement plus maniérée que la nôtre par la présence à peu près perpétuelle de l'humidité dans l'atmosphère, par des passages plus abondants de nuages, par une verdure plus crue, par des branches à l'écorce plus souvent lavée et plus noire, par des plans de vapeurs aériennes plus multipliés et plus denses, par des animaux domestiques plus soignés, par un appareil agricole plus perfectionné, par un sang dont une hydrothérapie incessante ravive la fraîcheur, par mille causes naturelles et aristocratiques qui frappent vivement l'homme du continent débarquant en Angleterre, le peintre anglais a sous les yeux des modèles aussi distants des nôtres que le bois de Boulogne diffère de la Sologne, et que l'œuvre de Bonington est loin de celui de M. J. F. Millet.

La nature anglaise est enchanteresse pendant les semaines du printemps et les premiers jours de l'été. Plus tendre et plus caressant que le nôtre, le paysage anglais revêt pendant ce court espace les grâces incomparables du teint rose et blanc, des cheveux abondants et dorés, de la sveltesse saine et souple des babys et des jeunes Anglaises. Je

n'oublierai jamais les quelques jours que j'ai passés dans le comté de Kent, dans une délicieuse propriété d'où nous partions, chaque matin et chaque après-midi, pour faire de grandes courses. La chaleur « tiède et joyeuse » rappelait ce que Dante a dit de la Touraine et m'expliquait le goût des touristes anglais pour cette province. Une imperceptible gaze tempérait l'éclat du soleil et, tamisant la lumière, donnait aux lointains des irisations d'opale. Les arbres, entretenus avec un soin que nous ignorons, étalaient leurs branches avec une sécurité superbe. La terre, émiettée comme dans une plate-bande, se couvrait d'une végétation verte et aqueuse. Les crépuscules étaient admirables, plus longs, plus argentés que les nôtres. C'est leur lumière presque polaire qui me révéla dans la nature ce je ne sais quoi de hâtif et de hâté, dont je ne pouvais jusque-là saisir la raison physique [1].

L'Angleterre, radeau colossal fixé sur nos côtes, est à bien peu près sur les confins du monde habitable. J'entends par là que, plus haut vers le nord, l'homme ne pourra plus vivre que de cette vie sans soleil, sans chaleur, sans expansion vitale qui fait la surprise des peuples méridionaux. L'homme le sent bien. De là vient la passion des Anglais pour ce qui peut tromper l'imagination et perpétuer pendant les brumes de l'automne et les brouillards de l'hiver les grâces du printemps, pour les jardins d'hiver, pour les fruits. De là aussi leur goût pour les sujets aimables et les effets lumineux, et de là enfin une sorte de nécessité latente pour leurs artistes de peindre vite et agréablement.

Le dessin des artistes anglais ne saurait donc, quoi que l'on fasse, ressembler plus à celui des nôtres qu'à celui des Allemands. Il s'exerce sur des modèles différents, il procède d'intentions beaucoup moins portées aux généralités, il a pour but un résultat plus rapide. Dans le portrait d'apparat et dans le paysage, ces deux termes extrêmes de l'art, il devait et il a en effet triomphé. L'homme social en action et le centre verdoyant dans lequel il va se délasser de ses fonctions : voilà le problème complété. Singulier pays qui, par tant de traits de famille, touche encore à la rude éducation du XIIIe siècle, et, par tant de points d'acti-

1. Je n'entends parler ici que du paysage *civilisé* de l'Angleterre. Je sais que le comté de Galles, l'Écosse, renferment des sites d'une beauté âpre et solennelle. Mais les paysagistes anglais qui les reproduisent en atténuent singulièrement « les belles horreurs ». En résumé, dans l'école anglaise moderne, tout tend à l'aimable :

Et jusqu'à : « Je vous hais ! » tout s'y dit tendrement.

Le vieux Crome, Constable, Turner, avaient des sensations plus naïves et les exprimaient avec plus de sincérité.

vité intellectuelle, est en avant sur le reste de l'Europe ! Citoyens pleins de contrastes ! philanthropes égoïstes, qui donneront mille livres à une société protectrice des animaux et qui garniront d'affreux grillages en fil de fer les chapiteaux corinthiens de leurs hôtels pour empêcher les petits oiseaux de venir y déposer leur nid !...

L'Anglais, depuis le règne de Henri VIII, n'a cessé de se complaire dans son image. Trois expositions de portraits nationaux, organisées successivement à South-Kensington Museum, ont montré que, peu confiant dans l'habileté de ses artistes, il avait successivement appelé du continent et royalement rétribué Holbein, et Rubens, et van Dyck, et Kneller, et bien d'autres ; mais qu'à partir de Hogarth — ce grand peintre que nous prenons toujours pour un simple crayonneur de moralités — l'école anglaise s'était révélée avec des qualités absolument personnelles. Avec Hogarth, dont il faut souvent répéter le titre de peintre aux lecteurs français, Gainsborough et Reynolds[1] se montrèrent d'incomparables portraitistes. Je sais qu'en France une critique plus farouche qu'éclectique leur refuse le style. Mais c'est entamer un procès à la nature elle-même. Les peintres anglais se sont appliqués à rendre la grâce, la fraîcheur, l'éclat de vie et de gaieté de leur aristocratie. Ils en ont été les poëtes loyaux et ils n'ont eu garde de « saisir le burin de l'histoire, » là où il ne fallait qu'un crayon ingénieusement courtisan, un pinceau souple et une palette brillante et hardie.

Ils étaient servis à souhait par des visages où ne brillait que le désir de jouir, par des costumes aux tons éclatants et aux coupes élégantes. De nos jours tout cela a bien changé. Nos tristes habits noirs sont coupés dans le drap d'un catafalque. Seules, les femmes ont conservé le privilége des formes capricieuses et des couleurs réjouissantes. Encore la passion maladive du changement leur fait-elle, des deux côtés du détroit, aban-

1. Il faut, pour se rendre compte de la prodigieuse fécondité de ce grand portraitiste, lire le livre qui a pour titre : « *Life and Times of sir Joshua Reynolds : with notices of some of his cotemporaries,* commenced by Charles Robert Leslie, R. A.; continued and conclued by Tom Taylor, M. A.-In two volumes with portraits and illustrations. London, John Murray. 1865. » M. Tom Taylor, écrivain distingué à plusieurs titres, fait dans le *Times* la critique d'art avec une impartialité, une érudition et une force de jugement remarquables.

Il est bien regrettable que des livres aussi importants que celui dont nous venons de citer le titre ne soient pas traduits en français dès leur apparition. Nos éditeurs nous laissent dans une coupable ignorance de tout ce qui paraît à l'étranger. Nos voisins sont infiniment mieux au courant que nous du mouvement des littératures modernes. La France semble, en bien des points, perdre du terrain dans le monde intellectuel, philosophique et historique.

AMAZONE, PAR M. PRINCEPS.

donner une mode au moment où elles en ont dégagé ce qu'elle peut fournir de vraiment acceptable. Les peintres ont grand'peine à se retrouver au milieu de cette perpétuelle mascarade et de fixer bien visiblement sur leur toile les points délicats qui différencient le costume d'une femme distinguée de celui d'une femme qui vise à se faire remarquer.

Sir Francis Grant, président de la Royal Academy et homme du meilleur monde, a bien marqué ces nuances dans ses portraits et particulièrement dans le portrait équestre de la comtesse de Yarborough. Arrêtée à l'angle d'un taillis, elle caresse l'encolure de son cheval avec la familiarité d'une écuyère reconnaissante pour ses vertus; son costume offre ce piquant mélange des vêtements de l'homme soudés par une taille de guêpe à une jupe féminine: un chapeau rond, une veste à revers de velours noir, un gilet rouge vif et un faux-col rabattu.

L'*Amazone*, dont M. Princeps a bien voulu nous donner un croquis, est un des portraits les plus remarqués de cette exposition. Il est des plus simples, des plus robustes et des mieux campés. Le cheval, noir, est d'un dessin très-solide. M. Princeps est en très-grand progrès. Cette exhibition, car il a encore plusieurs autres toiles très-réussies dans le genre sérieux et étudié, lui assure une place qu'il ne perdra pas, car c'est à pas sûrs et prudents qu'il y est arrivé. — M. Wells se rapproche de l'école du XVIIIe siècle en ce qu'il compose ses portraits comme des tableaux. Il nous montre, assis dans la campagne, la comtesse Spencer et son mari, un des plus beaux couples de l'Angleterre; et sur le second plan un groupe de leurs amis, renommés, je crois, par leur adresse comme tireurs. Dans un autre tableau, les figures, de proportions plus restreintes, sont plus subordonnées au paysage : sur le bord d'un lac d'Écosse, une compagnie de gentlemen, pêcheurs de saumons, parmi lesquels nous avons reconnu le peintre Millais, décachète les lettres et fait sauter la bande des journaux que vient de lui remettre le messager. Il n'y a pas moins de douze personnages dans des attitudes simples et faciles. L'eau du lac qu'effleure une brise légère, les berges mourantes qui s'élèvent doucement sur l'autre rive, sont rendues avec un sentiment de paysagiste habile et franc.

Cet usage de se faire peindre en compagnie de gens qui vous sont chers est la conséquence de la vie de club et de cet instinct d'association qui, en Angleterre, facilite tellement les rapports sociaux. Nous ignorons cela en France, et l'on se souvient de la surprise qu'excita la série de portraits d'amis groupés sur une terrasse, exécutée pour un cercle par M. James Tissot. Une habitude encore toute locale, c'est celle qu'ont les

corporations, souvent même les tenanciers d'un grand seigneur ou les ouailles d'un pasteur, de faire représenter un président, un garde-chasse honoré, voire même la femme de ce pasteur. Le livret contient un grand nombre de ces mentions qui nous paraîtraient singulières, et dont la pensée est cependant bien touchante.

M. Millais, R. A., si bien inspiré par les grâces de ses enfants, a exposé une ébauche trop heurtée pourtant, qu'il intitule « *Souvenir de Velasquez* ». C'est une de ces fillettes en costume d'infante qu'il offre à l'Académie pour son morceau de réception. Il aurait pu mieux choisir et donner plutôt les portraits de ses trois petites filles, debout, vues à mi-jambes et à peu près de face; elles sont en robe de mousseline blanche, avec des rubans bleu clair dans les cheveux, aux coudes et à la ceinture. Candides, rougissantes, un peu confuses de tant d'honneur, prêtes à s'élancer dans le jardin, elles sont fraîches comme les fleurs qui s'ouvrent le matin. Supprimez l'espalier d'azalées blanches qui forme le fond et vient trop en avant, vous aurez un tableau sans reproches.

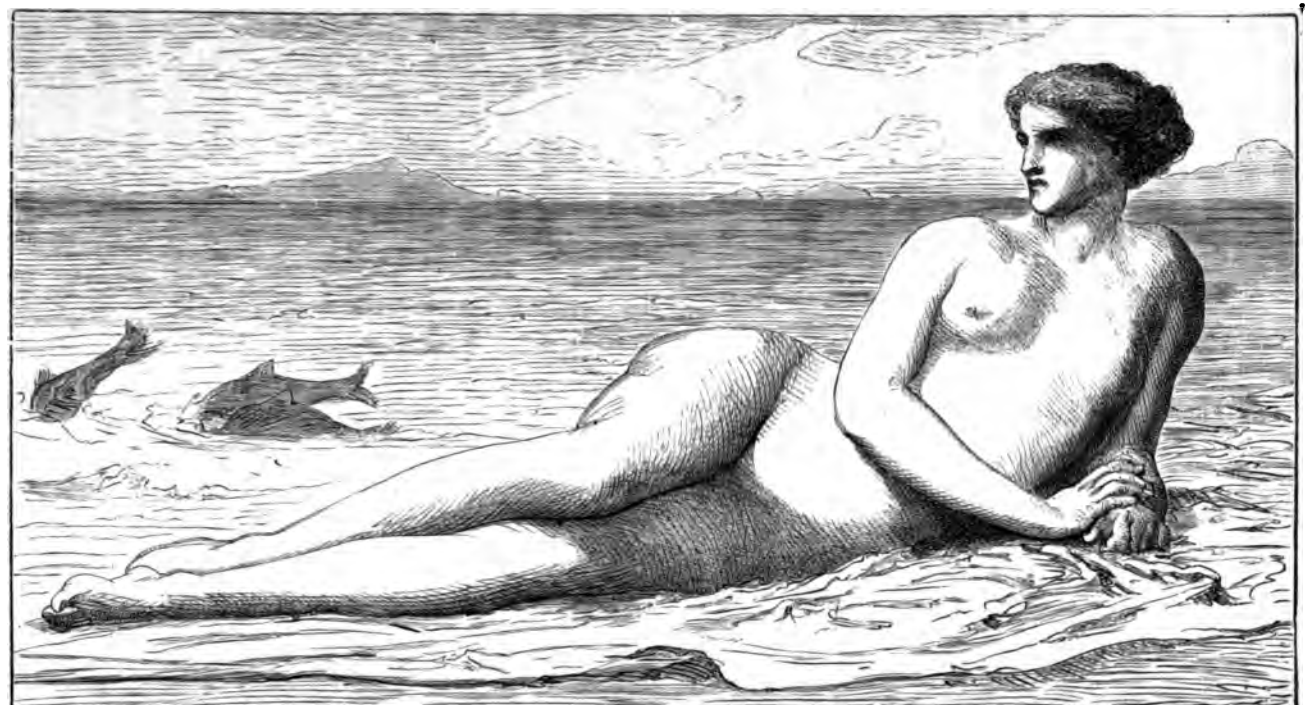
Je m'aperçois, malgré ou peut-être à cause de ma vive sympathie pour son talent, que M. Millais est toujours le peintre que je traite avec le plus de sévérité. C'est qu'il n'y a pas en ce moment, dans l'école anglaise, un maître qui soit aussi richement doué et qui ait des défaillances aussi désespérantes. On se rappelle l'éclat de ses débuts à l'Exposition universelle de 1855. On n'a point oublié non plus le désenchantement de ses amis à l'Exposition universelle de 1867. Que s'était-il passé dans ce long intervalle? Comment le préraphaélite aux audaces hautaines avait-il envoyé cette « Femme en bleu, » dont l'originalité était plus cherchée que savoureuse, et ce « Départ des Romains, » triomphe des principes académiques les plus surannés? A vrai dire, je ne puis me l'expliquer que par le désaccord d'une nature supérieure servie par une volonté chancelante. Dans les toiles de ces dernières années, on sentait une préoccupation évidente de suivre les traces de M. Whistler. Cela n'a pas duré, mais l'influence a été fatale. Elle se retrouve dans une toile, vraisemblablement brossée en quelques jours et qui représente des « Invalides visitant le tombeau de Nelson. » Si le *Punch* faisait, comme notre *Charivari*, la charge des tableaux à effet, il aurait pu représenter ce tableau par deux uniformes suspendus à une perche dans une antichambre éclairée par une lanterne agonisante. Il n'y a certainement ni corps ni âme sous ces oripeaux. — En revanche, « Rosalinde et Célia dans la forêt des Ardennes » est à nos yeux non-seulement une des meilleures compositions de l'œuvre récent de M. Millais, mais encore le meilleur tableau anglais de ces dernières années. Je n'ai pas besoin de

rappeler à mes lecteurs que Rosalinde et Célia sont les héroïnes de la délicieuse fantaisie de Shakspeare, « Comme il vous plaira. » Elles ont fui la cour d'un père barbare en compagnie du bouffon Touchstone. Accablées de fatigue, elles sont tombées au pied d'un gros chêne. Le bouffon grommelle et s'encapuchonne comme un vieux perroquet qui perd ses plumes. « Je vous en prie, murmure la douce Célia, soutenez-moi, je ne puis aller plus loin. » Rosalinde, un peu pâlie par la marche, porte bravement son rôle et son costume : « un coutelas galamment posé sur la cuisse, un épieu à la main, je m'engage, dût mon cœur recéler toutes les frayeurs d'une femme, à avoir l'air aussi rodomont et aussi martial que maint poltron viril. » Tout me séduit dans cette toile, la beauté du visage des jeunes filles, l'étrangeté du profil du bouffon, fantasque et naïf, rusé et sensuel comme il l'est dans le drame ; la coupe de son ajustement mi-parti de bleu et de rouge, ces feuilles sèches que roule le vent sur les tapis de mousses vertes, les branches de houx chargées de baies de corail, et les plumes bleues tombées de l'aile d'un geai, la marotte dont les tons ardents inquiètent l'écureuil méfiant qui grignote une noisette, cette troupe de cerfs, — ceux-là mêmes sur le sort desquels gémira le misanthrope Jacques, — cette troupe de cerfs qui passe dans les fins brouillards du second plan... Si j'osais me confesser, j'avouerais qu'ici les défauts deviennent à mes yeux des qualités, et que les aigreurs partielles et le ton argenté de cette peinture la mettent à l'unisson de l'atmosphère féerique, à la fois réelle et fuyante, mobile et solide, au milieu de laquelle le plus puissant des fantaisistes vous emporte et vous promène en rêve [1].

Certes, si le génie anglais avait été susceptible de s'embrigader et de suivre un maître, M. Millais aurait pu, au moment où le préraphaélitisme formulait sa doctrine et conquérait des adeptes, en devenir le chef. Il n'en a rien été. Les disciples fidèles se sont groupés autour de M. Rosetti. Mais M. Rosetti n'expose point, et je n'ai point eu l'honneur de pénétrer dans son atelier.

C'est là cependant, car il y a bien peu d'occasions en Angleterre d'étudier la peinture décorative, qu'il faut surprendre les artistes fortement doués. C'est en traversant l'atelier de M. Watts, R. A., bien plus qu'en étudiant son « Jacob et Ésaü » ou son portrait de M. Panizzi, que je me suis rendu compte de la valeur de cet académicien. Ses projets sont superbes. Ses ébauches révèlent un véritable artiste de race. C'est, à ma connaissance, l'artiste anglais qui, ainsi que disait Eugène Delacroix, a « les plus belles idées de peintre. » Dans son « Jacob et Ésaü » certaines

1. Ce tableau appartient au riche marchand de tableaux, M. Thomas Agnew fils.



ACTÉA, NYMPHE DU RIVAGE, PAR M. LEIGHTON, A.

parties de nu sont robustes, bien emmanchées. Les fonds, les accessoires ont quelque chose de la liberté et de l'éclat des peintures décoratives de l'église Saint-Sulpice. M. Watts, tourmenté par de généreux désirs, a aussi ébauché dans le marbre une figure de Clitye d'une énergie surprenante.

M. Frédéric Leighton, A., que l'Académie devrait bien s'adjoindre, ne fût-ce que pour le récompenser de sa courageuse recherche du grand style, est, à vrai dire, un talent cosmopolite. Il tend avec persuasion, avec courage, à une fusion des écoles, demandant à l'Italie sa chaude couleur, à la France ses sujets fabuleux, à son pays sa grâce souple et un peu minaudière. Le « David et Jonathan » est la peinture la plus accusée que je connaisse de lui et est tout à fait décorative. Son « Actea, nymphe du rivage, » est un ressouvenir aimable de la grande mythologie. Il faut que M. Leighton ait grande confiance dans la sympathie qu'il inspire pour avoir risqué une nudité aussi avouée. Il a doublement gagné son procès. Ses autres toiles, « le Baiser de Catulle » et ses portraits, sont d'une aristocratie raffinée. Mais sa lumière aurait besoin de plus d'éclat.

L'école anglaise compose bien mieux que la nôtre le tableau de genre, c'est-à-dire avec plus d'esprit et d'abandon aimable. Son coloris, une part faite à l'abus des transparences et des reflets, a plus de gaieté aussi. Mais on sent que notre école, si banale que l'aient rendue certaines recettes, se retrempe constamment dans l'étude du nu. C'est, après tout, la base de toute étude, et c'est pour l'avoir senti et pratiqué que la jeune école anglaise se montre cette année visiblement renforcée.

M. Philippe Calderon, R. A., n'est plus seulement ce peintre de genre qui fut si remarqué à notre Exposition universelle. Il a peint une figure de femme, une « OEnone », qui obtiendrait ici un succès d'estime. C'est une femme aux formes robustes, qui, drapée dans des voiles blancs, se renverse en arrière, rêveuse et fatiguée, sur un bloc de rocher. La distinction lui manque, et cela est singulier, car la distinction est précisément le trait caractéristique des compositions de genre de M. Calderon. Son succès cette année est complet. Il a une « Enfance d'Hamlet » qui se disloque un peu en deux épisodes, mais dont les détails sont très-gais. Nos artistes ne penseraient guère à commenter ainsi Shakspeare : Hamlet enfant chevauche sur le dos d'Yorick, aux grands éclats de rire de sa mère et de ses gouvernantes. — Le morceau de réception de M. Calderon est d'un comique et d'un goût très-fin. « Où me mène-t-il? » murmure une jeune femme qui, une cassette dans les mains, passe un pont-levis et suit dans un jardin désert son mari, homme rébarbatif et crispé. Moi, je suis convaincu qu'elle a de trop beaux yeux, des attraits trop féminins,

pour que l'affaire se termine par mort de femme; mais enfin le cas est inquiétant, et les explications seront sérieuses!

Plusieurs artistes anglais sont venus travailler à Paris, presque tous même. Mais le détroit passé de nouveau, ils n'ont plus guère occasion de continuer les hautes études. Il y a peu de commandes de peintures murales. Puis le succès provoque soit un embauchage immédiat avec un marchand en vogue, soit des sollicitations pressantes de la part des particuliers.

M. Poynter, élève de M. Gérôme, n'a point encore dégagé sa personnalité. Cependant sa « Catapulte » est en progrès sur son tableau de l'an dernier. — M. Stanhope, lui, a étudié les Italiens du XIVe siècle, et, dans son tableau des « Bergers en marche, » il les pastiche avec une hardiesse qui n'est pas vulgaire. M. A. Moore, dont les débuts nous avaient frappé, tombe dans la farine des néo-grecs. Sa « Femme aux azalées » est pâle comme un rayon de lune et inconsistante comme les spectres qu'évoque M. Hume.

Le morceau le plus saillant de cette exposition est le « Réfectoire » de notre compatriote, M. Alphonse Legros. Le *Times* en a fait les éloges les plus complets et les mieux mérités; vantant son style « ample, simple, sa couleur et sa lumière sobres et nobles. » Cette composition est beaucoup plus élevée et plus réussie que celles qui, en deux années consécutives, ont valu chez nous deux médailles à M. Alphonse Legros. Dans la salle doucement éclairée d'un couvent, la table est mise, table frugale qui offre un poisson, un morceau de pain et un verre d'eau à l'appétit et à la soif des moines; un de ceux-ci lit dans un livre les prières qui ouvrent le repas; un autre se penche à demi vers lui, et un troisième écoute en les méditant les paroles consacrées. La tenue de ces religieux est surprenante d'ascétisme, de recueillement, d'austérité calme et passivement acceptée. Quand on passe à l'examen des détails, on rencontre la doctrine d'Ingres, comprise, pénétrée avec une intuition singulière et sans abandon de la personnalité. C'est une peinture essentiellement française, se rattachant par certains points à l'œuvre de Lesueur, par bien d'autres étant une manifestation toute nouvelle et très-généreuse. Nous engageons bien M. Legros à envoyer l'an prochain ce tableau à Paris. Il y fera sensation. Il décidera, il faut l'espérer, de la commande de quelque travail décoratif religieux, car c'est là la vraie voie de ce talent à la fois naïf et robuste. — M. Legros exerce déjà à Londres une influence. Ses portraits sont goûtés. Ses paysages, d'un caractère si mélancolique, sont recherchés. Un de ses élèves, l'honorable M. G. Howard, a fait, d'après l'un de ces derniers, une eau-forte que ses dimensions seules nous ont em-

pêché de publier, et qui est d'une sobriété de ton et de travaux analogues aux meilleurs morceaux de notre graveur, M. F. Bracquemond.

M. Leys, puisque nous parlons des étrangers, avait exposé une de ses grandes esquisses ou de ses cartons pour les peintures décoratives qu'il exécute si magistralement dans la salle de l'hôtel de ville d'Anvers. C'est un épisode de l'histoire locale : « La famille Talaviani, de Gênes, réclame, en 1542, le droit de bourgeoisie des bourgmestre et échevins de la ville.» M. Leys a été, lui, parfaitement accueilli, et l'Académie s'est fait un devoir de se l'adjoindre comme membre associé étranger. Mais cette peinture, aux gestes rudes, à la coloration un peu archaïque, n'a pas été très-goûtée. Les artistes et les journaux lui ont en général reproché la laideur des types choisis. Il y a à répondre que M. Leys s'astreint précisément à reproduire les visages qui ont le mieux conservé les caractères de la race flamande et anversoise. Mais le mieux est encore d'inviter les critiques à visiter, à Anvers, les fresques originales. Là les caractères s'amplifient, les gestes s'accentuent, les visages vivent et pensent, et la coloration arrive à l'illusion de la réalité la plus élevée : c'est vraiment une résurrection du passé dans le présent.

Nous avons quelque hâte d'arriver aux tableaux de genre, pour présenter à nos lecteurs un jeune maître dont nous leur avions déjà parlé l'an dernier. C'est M. Frédéric Walker, qui ne fait de la peinture à l'huile que depuis quelques années et s'en acquitte déjà en maître. M. Frédéric Walker est surtout connu jusqu'à ce jour comme dessinateur sur bois et comme aquarelliste. Ses aquarelles, légères, limpides, animées par un mélange exquis de romantisme et de nature, sont reconnaissables parmi toutes celles de la « Society of painters in water colours. » Ses bois, gravés d'ordinaire par le très-habile graveur, M. Swain, vont orner les romans en vogue, les poëmes nouveaux, les revues de la semaine, bien plus soignées et mieux tirées que les nôtres [1].

Son tableau représente une « Halte de bohémiens » sur ces terres banales qui, en Angleterre, sont en quelque sorte la propriété des pauvres gens. Ils brûlent des fagots pour se réchauffer, car c'est au déclin d'une matinée d'automne qu'ils ont fait halte et qu'ils apprêtent leur nourriture. La jeune gypsie, debout devant le foyer, est d'une allure vraiment superbe. M. Walker est un artiste des plus heureu-

1. Le bois que nous publions n'est pas la reproduction littérale du tableau, mais seulement une première pensée. Il nous a été prêté par les très-obligeants éditeurs du *Once a Week,* MM. Bradbury et Evans. Il a été dessiné par M. Walker et gravé par M. Swain, qui, à notre sollicitation, a exposé cette année à Paris, et dont nous parlerons prochainement plus en détail à nos lecteurs.

HALTE DE BOHÉMIENS, GRAVÉ PAR M. SWAIN, D'APRÈS M. FR. WALKER.

sement doués. Il a une compréhension de la scène, du drame, bien autrement nette, aiguë, artiste, que certains faiseurs de bois au mètre cube, qui ont chez nous abusé pendant un temps d'une réputation surfaite. Il faut constater qu'en Angleterre, grâce à l'intelligente générosité des éditeurs, les peintres les plus en vogue ne dédaignent nullement de travailler pour les publications hebdomadaires. Le *Cornhill Magazine*, le *Once a Week* ont publié des bois de MM. Millais, Leighton, Walker, etc., comme nous n'en soupçonnons guère en France. Aussi la masse du public est-elle plus difficile que chez nous et les artistes font-ils plus d'efforts pour la contenter. On ne saurait contester que depuis quelques années nos petits journaux illustrés sont tombés à un degré de monotonie et de laisser aller qui ne fait honneur ni aux éditeurs, ni au public.

M. J. C. Horsley, R. A., n'a jamais été mieux inspiré que cette année. Tous ses tableaux sont agréables. Celui qu'il nous a autorisé à reproduire est charmant de tous points. Je n'ai pas besoin de le décrire puisque, grâce à la pointe de M. Feyen-Perrin, nos lecteurs ont la composition sous les yeux. Je veux seulement expliquer que ce jeune garçon entre dans la chambre où ses cousines et ses jeunes amies achèvent les apprêts d'une *christmas*. Il cache traîtreusement derrière son dos le brin de gui qui lui donnera le droit d'embrasser celle sur la tête de laquelle il l'aura posé. Mais malheureusement sa contenance le trahit! *Detected!* vous êtes découvert, mon pauvre ami! et, malgré votre jolie mine, je ne sais pas vraiment comment vous réussirez!... Le talent de M. Horsley s'accommode parfaitement de ces scènes intimes, dont les doux sentiments font tous les frais. Ces tableaux sont anglais dans la meilleure acception du mot, et nul n'en peut sentir le délicat et pénétrant parfum qui ne se sera assis pendant quelques semaines à ces foyers où l'on se croit si vite un membre de la famille.

M. Frith, R. A., peint aussi dans cette tradition qui veut enlever toute pédanterie au tableau de genre et l'armer d'une pointe de malice. Son « Sterne et la fille d'auberge française » a quelque grain de la gaieté caustique de Tristam Shandy. C'est le moment où, accoudé à la cheminée, il regarde machinalement le bas que tricote ou raccommode la fille de l'hôtelier. Puis du bas « long et en pointe » sa pensée vagabonde et s'égare... Ses autres compositions ont moins d'aisance, mais sont toujours très-goûtées du public.

M. Storey est un nouveau venu, et son tableau « la Leçon de danse » le met du premier coup en évidence. Dans un intérieur hollandais, une jeune fillette prend sa leçon en présence de son père ou de son tuteur, au son d'une pochette que racle un grand dadais. Les figures sont

J. C. HORSLEY, R.A. PINXT

FEYEN FERRIN SCULPT

DETECTED

(Exposition de la Royal Academy)

Imp. A. Salmon, Paris.

parfaites, quoique négligées dans le rendu des extrémités. Mais ce qui est de la plus rare qualité, c'est le rayon de soleil qui entre par la fenêtre, n'éclaire qu'une portion du plancher, et baigne de ses blonds reflets tous les angles et tout le mobilier. Vous diriez un Pierre de Hooghe au moment où il quittait le chevalet du maître et avant que le temps ne l'ait verni de sa patine opaque. — M. Pettie, A., a croqué au vol, si cela pouvait se dire d'une peinture, une plaisanterie monacale. Un frocard, pansu, ventru, repu, le nez ensoleillé et la face apoplectique, regarde une petite souris qui vient modestement ronger une miette de pain tombée de sa table : « Pax sit vobiscum ! » murmure ce moine, qui, à la sobriété près, serait digne d'être fakir. — M. Orchardson, A., n'a pas été bien inspiré dans l'ordonnance de son « Falstaff ». Les personnages sont de tailles démesurées par rapport au mobilier. On dirait Gulliver et deux de ses amis dans l'antichambre d'un palais du royaume de Lilliput. En revanche, son « Portrait de mistress Birket Forster, » étendue sur le canapé japonais d'un frais cabinet de repos, est une étude de blancs opposés à des tons vigoureux, pleine de saveur et de jeunesse. — M. Yeames, A., s'adonne au genre historique. Sa « Discussion de lady Jane Grey avec Geckenham, le chapelain de la reine, » révèle une observation sérieuse et soutenue.

Les Anglais veulent faire dire trop de choses aux animaux, et ils les veulent trop peignés et trop propres. Les animaux fabulistes de La Fontaine resteraient cois devant ceux de sir Edwin Landser, R. A., tant ceux-ci ont des regards fins et des gestes significatifs. Aujourd'hui, sir Landseer compose des paysages historiques auxquels je ne puis rien comprendre. S'il se sert d'un cerf, c'est pour revenir, en l'affaiblissant, sur des scènes pathétiques comme le cinquième acte d'un drame. — M. T. S. Cooper, R. A., dessine les moutons comme les maîtres hollandais. Il ne s'attarde pas à leur faire réciter des fables ou des élégies, et il les prend pour ce qu'ils sont, de braves bêtes, couvertes d'une laine épaisse, et destinées à fournir aux sujets de Sa Majesté de loyaux gigots et d'honnêtes côtelettes. Pour ma part, je préfère ce point de vue, au réel comme au figuré, et je tiens M. Cooper pour un artiste de vieille roche.

Le paysage n'est point en progrès. L'école a perdu le sens du grand enseignement de la génération précédente. Il faut qu'elle vienne en France réapprendre ce qu'elle nous avait appris en 1824. Les grands aspects de la nature ne la touchent plus. Elle ne voit que des coins, et dans ces coins seulement des détails. M. Hook, R. A., s'amuse véritablement aux bagatelles de la porte. Il donne à ses études de mer et de falaises, d'une sincérité un peu monotone à la longue, des premiers plans

de figures humaines qui rompent l'unité. Il avait fait sur les côtes une excellente étude de grève jaune et de marée qui déferle, et voilà qu'il la gâte comme à plaisir en y faisant promener un petit ramoneur plus noir que la cheminée qu'il vient de ramoner. A distance, vous diriez une mouche tombée dans un bol de café à la crème. — M. H. Moore peint des grèves et des vagues dans la manière de M. Courbet, c'est-à-dire en affectant l'excessive simplicité du ton et l'absence totale de composition. Ses études, car c'est ainsi, je crois, qu'il faut appeler ces cadres, sont loin après tout d'avoir la savante gaucherie de celles de M. Courbet. — M. Linnell est un romantique dans le sens français. Ses vues de forêts, descendant dans des vallées et laissant plonger la vue sur de vastes vallées, rappellent, non par le faire mais par la générosité de l'intention, les toiles de M. Paul Huet. — M. Mason est toujours ce paysagiste élégiaque qui semble avoir la nostalgie de l'Italie. Il aime à promener sa rêverie dans ces lueurs empourprées et dorées qui, pendant l'été, précèdent la chute du soleil, et qu'affectionnait l'école vénitienne. M. Mason est, visiblement, un artiste qui peint pour sa satisfaction propre, et ne provoque point le succès. Ces natures renfermées ont des épanouissements exquis et des réussites auxquelles ne comprend rien le gros du public.

Il nous reste encore à traverser la salle des gravures, celle des aquarelles et le sous-sol de la sculpture. La gravure au burin semble presque totalement abandonnée, à moins que les artistes n'aient rien eu cette année de terminé. A peine oserais-je citer dans ce pays, où la manière noire a si magnifiquement reproduit jusqu'à ces vingt-cinq dernières années les portraits et les paysages, deux planches au burin d'après le « Blue-Boy », de Gainsborough et « Mistress Lloyd », de Reynolds, par M. Graves. Dans la série des eaux-fortes, nous ne distinguons que celles de M. E. Edwards. C'est un dessinateur énergique, qui pousse sa morsure jusqu'à des noirs assombrissant l'effet d'un paysage aux silhouettes originales et curieuses. Le docteur Seymour-Haden, se reposant sur ses lauriers, n'a rien exposé cette année, au grand regret de ses amis.

Ce n'est point dans les salles de la Royal Academy, mais dans les exhibitions rivales, telle que celle des « Painters in water colours, » et surtout à la « General exhibition of water colour drawings, » qu'il faut étudier les aquarelles et les dessins. L'aquarelle, en Angleterre, a plus de mordant, plus de personnalité que la peinture à l'huile. Quant au style, les peintres de personnages et les paysagistes ont reçu une vive commotion de la doctrine préraphaélite. Ils aiment à promener dans des paysages, que caresse l'aube ou le couchant, des hommes pâles, des femmes nerveuses aux yeux alanguis et aux formes émaciées. Mais, à vrai dire, l'exécution

est pauvre, mesquine, fatiguée. Ce ne sont plus des lavis, c'est un tapotis de petites touches comme dans la peinture sur porcelaine, ou la miniature regardée à la loupe. Les blancs ne sont plus réservés dans le papier, mais piqués à la fin par des touches de gouache. Là encore il faudrait que quelqu'un vînt faire révolution par des qualités énergiques.

La sculpture n'offre aucun morceau qui attende une mention spéciale. Beaucoup de bustes, autant qu'il y avait de portraits avant l'invention de la photographie ; mais rien de caractérisé, de génial : une certaine habileté de ciseau et de râpe, et une recherche de la ressemblance des traits qui ne creuse pas beaucoup plus avant que la photosculpture.

En résumé, l'école anglaise, pour l'étranger qui la traverse, offre d'abord une coloration aigre, mais sans discordance réelle. Lorsque l'œil s'est familiarisé avec cet aspect général qui est juste l'inverse du ton éteint de nos salons, il rencontre des compositions ingénieuses, faciles, traduites par un crayon hâtif et peu savant, mais minutieux dans le détail. De sa première visite, l'étranger remporte ordinairement une impression peu sérieuse, à peu près analogue à celle que donne un keepsake feuilleté d'un doigt distrait. Mais s'il revient, après s'être promené dans la campagne et dans les parcs, après avoir pénétré dans quelque intérieur, et qu'il soit intéressé à chercher la raison des choses, il se sentira plus respectueux envers cette école, où chacun creuse loyalement son sillon, sans emprunter à son voisin sa doctrine, sa palette ou ses recettes.

Les tableaux de genre nous révèlent la vie anglaise avec la même justesse et le même charme que les romans contemporains, ceux de M. Dickens, par exemple. Comme cette littérature, ils ont aussi une intensité fébrile de vie, une rapidité d'évolution, une multiplicité de détails qui nous troublent et nous fatiguent. Je les préfère encore, pour ma part, avec leur activité mal réglée, aux nôtres qui, trop souvent, manquent de naturel, à ceux des Allemands qui font abus de la caricature. D'ailleurs, en dehors de la peinture décorative, qui n'a plus que peu d'occasions de s'exercer, en dehors du paysage, qui s'amoindrira s'il demeure une spécialité, en dehors du portrait, qui ne disparaîtra jamais, le tableau de genre, qui reproduit sérieusement les vertus et les vices, les fortunes et les désastres, les gaietés et les misères de la vie sociale, est ce qui intéressera le plus vivement l'homme éminemment positif des sociétés futures.

PHILIPPE BURTY.

LES

PEINTURES DE MM. GUFFENS ET SWERTS

DANS L'ÉGLISE DE SAINT-GEORGES, A ANVERS

Un littérateur distingué de la Belgique, M. Sleeckx, a bien voulu traduire pour la *Gazette des Beaux-Arts* le travail suivant, écrit par lui d'abord en langue flamande. Bien qu'il soit question ici d'une série de peintures murales éloignée des regards de nos lecteurs, il nous a paru que ce travail descriptif pouvait, ne fût-ce qu'à titre de renseignement, intéresser ceux qui se préoccupent des conditions faites aujourd'hui à l'art religieux, des traditions qu'il a le devoir de continuer, ou des progrès qu'il lui appartient encore d'accomplir.

Le public français, d'ailleurs, n'en est pas à entendre parler pour la première fois de MM. Guffens et Swerts, auteurs des œuvres dont il s'agit, ni même à attendre l'occasion d'apprécier de ses yeux les témoignages de leur talent. En reproduisant, il y a quelques années, plusieurs peintures exécutées sur les murs de divers monuments, à Anvers, la photographie nous avait permis au moins de pressentir ce qu'il y a de dignité sans emphase, de correction sans froideur dans le style et dans la manière des deux artistes. Plus récemment, les remarquables *cartons* signés de leur nom qui figuraient à l'Exposition universelle achevaient de mettre en lumière les qualités qui leur sont propres, aussi bien que les caractères de la réforme qu'ils veulent introduire dans l'art de leur pays. En regard des tentatives plus ou moins heureuses que poursuit une partie de l'école pour renouer la tradition flamande du xve siècle et pour s'approprier des formules archaïques n'intéressant guère après tout que les surfaces de la poésie ou de l'histoire, MM. Guffens et Swerts s'efforcent de combiner l'érudition classique avec les exigences de la pensée et du goût modernes, la sincérité pittoresque avec le respect des enseigne-

ments légués par les anciens maîtres ou des exemples fournis de nos jours par M. Overbeck et par Flandrin.

Réussissent-ils toujours à opérer cette conciliation difficile? L'éclectisme de leur méthode ne gêne-t-il jamais, ne complique-t-il pas de quelque convention l'expression de leur sentiment? On ne saurait sans doute attribuer cette infaillibilité aux inspirations des deux peintres, pas plus qu'on n'est tenu d'accepter sans réserve toutes les formes qu'ils emploient pour les traduire. Ce qu'il convient de reconnaître toutefois, ce qu'il n'y a que justice à louer dans leurs doctrines et dans leurs œuvres, c'est la noblesse constante des intentions, c'est une manière d'envisager l'art et sa fonction fort supérieure aux mœurs commodes du *naturalisme* ou à cette curiosité pointilleuse de l'esprit archéologique dont nous parlions tout à l'heure. Ajoutons que si l'esthétique pratiquée par MM. Guffens et Swerts compte aujourd'hui des adversaires, elle a aussi des partisans zélés, des disciples convaincus jusque dans les sphères où se débattent d'ordinaire des intérêts d'un ordre tout différent. En consacrant, il y a peu d'années, quatre séances à la discussion approfondie des questions qui concernent la peinture murale, la chambre des représentants de Belgique a fait preuve d'un bon vouloir, elle a de plus montré une intelligence du sujet et une sûreté dans les informations historiques dont les assemblées politiques des autres pays ne seraient peut-être pas en mesure de fournir toujours d'aussi solides exemples [1]. Il y a donc lieu d'espérer que le mouvement des idées en Belgique favorisera de plus en plus l'entreprise si généreusement poursuivie par MM. Guffens et Swerts, et que le progrès dont leurs travaux sont dès à présent l'expression la plus considérable achèvera d'avoir raison des préjugés de la routine ou des résistances intéressées de l'esprit de parti.

HENRI DELABORDE.

Dans toute œuvre d'art, il faut une corrélation directe et visible, un accord exact entre le tout et ses diverses parties. En d'autres termes, toutes les parties d'une production artistique doivent s'harmoniser entre elles; chaque fragment doit contribuer à l'effet général, à l'expression d'ensemble de la pensée qu'a eue l'artiste. C'est ce qu'on appelle l'unité. Aussitôt qu'une des parties, quelque peu importante qu'elle soit, cesse de profiter à la signification de cet ensemble, l'unité fait défaut et la pensée de l'artiste reste incomplète.

1. Voir le très-curieux volume dans lequel on a réuni tous les discours prononcés à cette occasion par les députés et par les ministres : *Peinture murale. Chambre des représentants de Belgique. Séances des 24, 25, 26 et 27 février 1863.* — Bruxelles, 1863. Deltombe.

Nos anciens maîtres flamands en jugeaient ainsi, tout comme les maîtres italiens, allemands ou français de leur temps, tout comme les Grecs ou les Romains bien des siècles avant eux. Depuis, on a oublié ce principe chez nous et ailleurs. De là, pendant les deux derniers siècles, les restaurations peu intelligentes de plusieurs de nos monuments les plus célèbres; de là aussi les discordances ou les non-sens que présentent trop souvent les décorations successivement exécutées dans l'intérieur de ces monuments. En visitant quelques-unes de nos plus belles églises, on est tout étonné de ne rien ressentir de ce recueillement, de ce respect qu'elles devraient inspirer en vertu de leur destination ou du mérite inhérent aux œuvres d'art qu'elles renferment. La raison pourtant en est bien simple. Ni les tableaux, ni les statues, ni les divers détails de l'ameublement et de la décoration ne sont en rapport avec l'édifice lui-même. Les parties, au lieu de constituer un tout, ne forment qu'une suite, sinon un amalgame, d'éléments hétérogènes; l'unité en un mot est absente; l'expression d'une idée générale, d'une idée fondamentale, manque de force et de clarté.

Nous avons fini heureusement par adopter des principes et des pratiques plus sages. Depuis quelques années, de louables efforts ont été tentés, à Anvers et dans d'autres villes de la Belgique, pour rétablir nos anciens monuments dans leur état primitif, pour restaurer nos églises, nos chapelles, nos hôtels de ville, de manière à reconstituer l'harmonie entre le caractère architectonique de ces édifices et les détails de la décoration ou de l'ameublement. C'est aussi à ce progrès du goût, à ce mouvement de réforme dans les idées, que nous devons les peintures murales exécutées ou en voie d'exécution à Anvers, à Gand, à Bruxelles, à Ypres, à Saint-Nicolas, dans d'autres localités encore de moindre importance.

Parmi les églises qui, jusqu'ici, ont reçu le complément de grandes peintures décoratives, le premier rang appartient sans contredit à l'église de Saint-Georges, à Anvers. Grâce aux talents réunis de deux de nos artistes les plus distingués, MM. Guffens et Swerts, tout dans l'ornementation de ce joli temple exprime un accord parfait avec l'architecture. Les peintures de Saint-Georges sont presque toutes achevées; il ne reste plus à couvrir que deux panneaux : on peut donc considérer comme à peu près terminé et juger dès à présent ce travail, un des plus importants que l'on ait entrepris en Belgique.

Disons tout d'abord que l'effet général est excellent, et que, parmi les monuments religieux élevés sur notre sol par l'art moderne, aucun ne présente un aspect aussi saisissant, un ensemble aussi heureux à tous égards. Les étrangers venus pour visiter la ville de Rubens ne marchandent pas les éloges aux deux maîtres qui ont réussi à faire de cette église un spécimen achevé de l'art religieux, un véritable bijou qu'on nous envie et qu'on a bien raison de nous envier.

Les peintures exécutées à Saint-Georges couvrent du haut en bas les parois de l'église, et se succèdent depuis l'entrée principale jusqu'au fond de l'abside, en sorte qu'il ne reste pas un pan de muraille nu. Elles sont consacrées à la représentation de la vie de Jésus, et se divisent en trois grandes parties symbolisant à la fois l'unité et le triple caractère de la sainte Église catholique. La nef de droite est revêtue d'une suite de compositions sur des sujets relatifs à l'Église militante. C'est d'abord *Jésus travaillant auprès de ses parents et les entretenant de Dieu,* puis *Jésus venant demander le baptême à saint Jean*, la *Tentation,* le *Sermon sur la montagne, Jésus guérissant les malades* et l'*Entrée de Jésus dans Jérusalem.* Les peintures de l'autre nef symbolisent l'Église souffrante. Elles nous montrent : *Jésus trahi par Judas, Jésus outragé*

JÉSUS INSULTÉ, PEINTURE MURALE PAR M. GUFFENS.

par les soldats, Jésus devant Caïphe, Jésus renvoyé d'Hérode à Pilate, Jésus condamné à mort et le *Portement de Croix*. La première série sera complétée par la *Nativité*, et la seconde par le *Crucifiement*. Lorsque les deux panneaux destinés à ces sujets auront été peints, la décoration entière de l'église sera achevée : alors la *Naissance* et la *Mort du Sauveur*, en frappant simultanément les regards, indiqueront clairement la marche progressive et la connexité morale des scènes qui se développent sur les murs des deux nefs.

Le chœur, où Notre-Seigneur Jésus-Christ apparaît comme le rédempteur et le juge de l'humanité, où le patron de l'église, saint Georges, vainqueur du dragon, représente la vertu conquérant sur la terre les récompenses célestes, où la sainte Vierge, saint Joseph, les archanges, les évangélistes et les apôtres occupent autour du sanctuaire les places qui leur appartiennent auprès du trône de l'Éternel, — ce chœur est le résumé et comme le dénoûment de l'œuvre. Les images dont il est orné célèbrent la Résurrection, la félicité immortelle, la gloire, en un mot, de l'Église triomphante.

Le programme adopté par MM. Guffens et Swerts correspond admirablement à la destination du monument, et permet aux intentions générales, aussi bien qu'aux intentions partielles, de ressortir avec une lumineuse précision. Il règne dans l'ensemble une telle unité, qu'on saisit d'emblée la pensée fondamentale du travail. Tous les détails contribuent à rendre l'impression plus forte et plus durable; tout est éloquent; tout enfin dans ces peintures, comme au reste dans l'ordonnance de l'église elle-même, se réunit pour émouvoir pieusement le cœur et pour donner une pleine satisfaction à l'esprit.

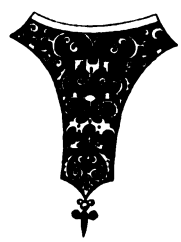
Nous n'avons examiné jusqu'ici que le côté philosophique, pour ainsi dire, de ce travail colossal. Ce qui, selon nous, en rehausse singulièrement le mérite, c'est que, pour figurer l'Église militante et l'Église souffrante, les artistes ont choisi parmi les scènes de la vie de Jésus, celles qui résument le mieux l'esprit de l'Evangile, le fond du dogme chrétien. Tout en admirant ces belles pages, dont la série se déroule le long des nefs, on saisit mieux le sens et la grandeur de cette doctrine divine; on comprend avec une foi plus éclairée la mission de Celui qui, par sa vie et par sa mort, par ses paroles et par ses actes, a témoigné de son immense amour pour les pauvres et les simples, pour les petits de la terre, pour les affligés et les opprimés. Veut-on une preuve des pieux désirs, des intentions charitables qui ont animé en ce sens les auteurs des peintures de Saint-Georges; les inscriptions et les textes qu'ils ont placés auprès des panneaux sont en langue flamande, la seule que comprenne l'ouvrier ou même le petit bourgeois, à Anvers. Un pareil détail suffirait pour démontrer que ce n'est nullement le hasard qui a présidé au choix des scènes représentées. En entreprenant leur grand travail, MM. Guffens et Swerts avaient, cela est clair, le dessein bien arrêté d'interpréter la vie de Jésus non-seulement en vue de plaire aux intelligences d'élite, mais aussi, et surtout, en vue de produire une impression salutaire sur les fidèles appartenant aux classes les moins favorisées de la société.

Quant à l'exécution matérielle de ces peintures, nous la jugerons d'un mot en disant qu'elle est à la hauteur des pensées qui les ont inspirées. Depuis plusieurs années déjà, MM. Guffens et Swerts se sont acquis le renom de deux des artistes les plus sérieux, les plus vaillants de la Belgique. Leurs travaux dans l'église de Notre-Dame, à Saint-Nicolas, et surtout les peintures de l'ancienne Bourse d'Anvers, si malheureusement détruites par l'incendie, ont propagé leur réputation fort au delà des limites de

la Belgique. La peinture murale leur doit beaucoup dans notre pays, puisqu'ils s'en sont occupés des premiers et qu'ils l'ont traitée avec une supériorité de talent incontestable. Nous n'hésitons pas à dire toutefois qu'ils se sont surpassés à Saint-Georges. Les nombreuses scènes qu'ils ont traduites sur les murs du monument, — et parmi lesquelles, s'il fallait faire un choix, nous citerions de préférence la *Tentation* et l'*Entrée dans Jérusalem*, par M. Swerts, le *Sermon sur la montagne* et *Jésus insulté*, par M. Guffens, — ces nobles scènes se recommandent toutes par l'ampleur et la sévérité du style, par l'extrême pureté du dessin, par cette simplicité savante si nécessaire dans des œuvres de ce genre. Le coloris mérite une mention particulière. Il est énergique et suave en même temps, brillant non moins qu'harmonieux. Bref, en comparant les peintures murales de Saint-Georges avec celles que l'on a exécutées jusqu'ici dans notre pays, on reconnaîtra que MM. Guffens et Swerts continuent de marcher à la tête des artistes belges voués à cet ordre de travaux. L'habileté dont ils ont fait preuve, au point de vue de l'exécution, sera d'ailleurs d'autant mieux appréciée que l'on cherchera à se rendre un compte plus exact des exigences et des difficultés du genre. Qu'il nous soit permis seulement de formuler une observation concernant la voûte de l'église. Il nous semble que la décoration de cette partie est trop riche, trop éblouissante; que, par là, elle nuit tant soit peu à l'effet des panneaux. Les artistes, il est vrai, pourraient nous répondre que dans cette partie de leur travail ils n'ont pas dû tenir compte uniquement du résultat immédiat et présent; qu'il leur a fallu encore agir en prévision de l'avenir et calculer les modifications qu'il apportera; qu'enfin le temps et l'atmosphère ne manqueront pas de voiler quelque chose des teintes actuelles et de corriger ainsi ce qu'elles peuvent avoir de trop éclatant ou de trop cru.

Quoi qu'il en soit, nous ne doutons pas que dans le peu qui leur reste à faire, dans ces deux panneaux qu'ils ont encore à remplir, MM. Guffens et Swerts ne déploient un talent égal à celui qu'attestent déjà les vastes travaux qu'ils viennent de mener à fin. Si, comme nous en avons d'avance la certitude, ils s'acquittent à souhait de cette dernière partie de leur tâche, ils auront bien mérité de l'art contemporain et de leur pays : ils auront acquis le droit de se souvenir avec fierté de leur œuvre, et d'inscrire au bas de celle-ci, de se dire du moins à propos d'elle, l'*exegi monumentum* du poëte latin.

SLEECKX.



MANUEL

D'HISTOIRE ANCIENNE DE L'ORIENT

JUSQU'AUX GUERRES MÉDIQUES

PAR M. FRANÇOIS LENORMANT [1].

M. Lenormant a fortement étudié et il a retracé avec plus d'exactitude, de suite et d'ensemble qu'on ne l'avait fait encore, l'histoire ancienne des peuples qui ont occupé l'Afrique orientale et l'Asie occidentale, se sont établis en Égypte dans la vallée du Nil, en Mésopotamie dans les vallées de l'Euphrate et du Tigre, dans les montagnes et sur les côtes de la Syrie, y ont vécu dans des conditions et sous des formes différentes, s'y sont agrandis par les armes, développés par la civilisation, et y ont fondé des empires d'une grandeur et d'une durée plus ou moins étendues. Cette histoire, M. Lenormant l'a puisée principalement aux sources originales, dont quelques-unes étaient de tout temps connues et dont beaucoup d'autres ont été récemment découvertes, et il l'a restaurée à bien des égards, en se servant des documents nombreux et nouveaux que d'heureuses recherches et une science habile ont, de nos jours, tirés des ruines où ils étaient ensevelis depuis des siècles et déchiffrés sur les monuments où ils étaient écrits en caractères mystérieux, sans qu'il eût été jusqu'alors possible de les comprendre. Ces documents inattendus, précieux à tant de titres, qui permettent de renouveler ou de compléter l'histoire sur tant de points, en la rendant plus ancienne, sont dus à d'admirables découvertes faites coup sur coup durant les quarante dernières années. L'interprétation merveilleuse des hiéroglyphes par Champollion, les vastes et concluantes recherches de ses ingénieux successeurs, l'exploration heureuse qui a mis à découvert les palais enfouis de Ninive et de Babylone, bientôt suivie de la lecture des inscriptions en caractères cunéiformes, ont ouvert les longues annales de l'Égypte des Pharaons, dont la civilisation même remonte à plus de 5000 ans avant notre ère chrétienne et fait pénétrer le sens de ces fastueuses inscriptions, où sont racontées dans un langage si haut et si terrible les conquêtes et la grandeur des Assyriens, des Babyloniens et des Perses.

Tous ces matériaux, et beaucoup d'autres que les investigations hardies et fécondes de la philologie et de l'archéologie ont fournis à l'histoire, ont été mis en œuvre avec une diligence habile par M. Lenormant. Il en a fait un ample et judicieux usage, en retraçant, dans son excellent *Manuel*, l'histoire des Israélites, des Égyptiens et des

1. A. Lévy, rue de Seine, 49, et au bureau de la *Gazette des Beaux-Arts*.

Assyriens, qui remplit le premier volume, et celle des Babyloniens, des Mèdes, des Perses, des Phéniciens et des Carthaginois, qui remplit le second. C'est à l'aide des travaux de MM. de Rougé, Lepsius et Mariette en ce qui concerne l'Égypte, de MM. Rawlinson, Hincks et Oppert sur l'Assyrie et la Babylonie, de MM. Ewald et Munck sur la Palestine, de M. Movers sur la Phénicie, pour ne citer que les plus importants travaux auxquels il a joint ses propres recherches, que M. Lenormant a composé son ouvrage. Dans cet ouvrage substantiel et intéressant, court sans être sec, où la vérité historique a pris souvent la place de la tradition légendaire et où des conjectures ingénieuses ont quelquefois rendu plausible ce qui ne pouvait pas être établi comme certain, l'histoire ancienne est complétée sur divers points, rectifiée sur divers autres, renouvelée pour quelques peuples comme les Égyptiens, exposée avec plus d'étendue et mieux expliquée pour d'autres comme les Phéniciens. M. Lenormant ne s'est pas borné à faire connaître les événements qui concernent la vie intérieure et la puissance extérieure de tous les peuples dont il a retracé sommairement l'histoire; il a savamment exposé, surtout d'après le témoignage des monuments, et il a jugé avec un sens à la fois historique et élevé leurs croyances, leurs mœurs, leurs arts, la nature et le degré de leur civilisation, l'influence qu'ils ont pu exercer les uns sur les autres: ce n'est pas la partie la moins bien faite, ni la moins instructive de son ouvrage. Les deux volumes de M. Lenormant, dans lesquels on voudrait que les conjectures fussent moins fréquentes et qu'elles ne devinssent jamais des affirmations, se recommandent par une érudition étendue, une sagacité en général très-judicieuse, un talent simple et ferme, et ils méritent de servir de manuel pour l'histoire de cette première et longue période du monde ancien qu'a reconstituée en grande partie depuis un demi-siècle la science moderne.

MIGNET.

MUSÉE D'ART ET D'INDUSTRIE

DE MOSCOU

Le musée d'art et d'industrie de Moscou a été inauguré le 29 avril dernier. Ce musée a été fondé par ordre de l'empereur de Russie; il relève du département du commerce et des manufactures au ministère des finances et a été annexé à l'école de dessin Stroganoff.

Le ministère des finances a donné l'hôtel que le musée occupe, et l'on a obtenu en peu de temps, par voie de souscription publique, une somme de trois cent mille francs environ, destinée à couvrir les frais d'installation et à pourvoir aux acquisitions.

L'initiative de la fondation de ce musée appartient aux conseils des manufactures et du commerce de Moscou et remonte à la fin de 1863. Le plan fut proposé par M. Victor de Boutowski, conseiller d'État actuel et directeur de l'école Stroganoff. En décembre 1864, l'empereur de Russie a donné son approbation au plan et au règlement, a confié l'organisation et la direction à M. V. de Boutowski, et a institué un conseil de curateurs chargés de l'administration. Ces curateurs sont MM. Rezanoff, A. Chloudoff, G. Chloudoff, S. Chiriaieff, B. Bostandjoglo, K. Soldatenkoff, Morosoff et M. Solodovnikoff.

« Le musée de Moscou, dit le *Journal de Saint-Pétersbourg*, a été établi d'après le plan qui a été tracé en 1858 par M. Natalis Rondot pour les industries de Lyon » et qui a été mis à exécution dans cette ville. »

Le musée est divisé, suivant ce plan, en trois départements : *Art, Industrie* et *Histoire*. On y a joint non-seulement une bibliothèque d'ouvrages d'art et d'ornement, un cabinet de dessins et d'estampes, et les autres annexes indiquées dans le projet lyonnais, mais aussi des collections de fleurs, de plantes, d'oiseaux et d'insectes remarquables par leur beauté, leurs formes ou leurs couleurs, comme M. Duban le recommandait dans le rapport approbatif qu'il présenta en 1859 à l'Académie des Beaux-Arts sur le projet de musée de M. Rondot.

Le musée de Moscou a formé son premier fonds par des achats faits à Paris, à Berlin, à Londres et en Italie; mais il a déjà eu de nombreux donateurs, et il compte sur le patriotisme russe pour se développer et s'enrichir. On cite parmi les premiers donateurs MM. B. Narischkine, A. Basilewski, le prince Kotchoubey, le prince L. Radzivill.

La fondation de ce musée est un événement important; elle annonce une volonté

arrêtée d'étendre et de fortifier l'enseignement de l'art et de la science en vue de leur application à l'industrie.

L'activité avec laquelle, pendant quatre ans, on a rassemblé les matériaux de ce musée, le soin qu'on a mis à ne choisir et à n'admettre que des objets qui fussent des modèles excellents, et à réunir tout ce qui peut compléter l'éducation artistique, former et élever le goût, cela montre l'esprit qui a présidé à cette entreprise ; et cet esprit très-intelligent et très-sensé se retrouve dans d'autres actes du département du commerce et des manufactures.

Mais ce qui est plus significatif, c'est le complément que le musée va recevoir, le rôle actif qui paraît devoir lui être donné.

La Russie a eu un art particulier qui a des analogies avec l'art byzantin et quelques traits de l'art asiatique. C'est un art original, que l'on connaît à peine dans le reste de l'Europe, qu'on a même un peu oublié en Russie, quoiqu'il ait produit, même au moyen âge, des ouvrages considérables. Le musée d'art et d'industrie de Moscou a consacré une de ses galeries à l'histoire de l'ornement russe du xe au xviiie siècle ; les ressources infinies et nouvelles que ces collections offrent à l'industrie russe, le musée veut les mettre à la portée des fabricants, des dessinateurs et des artistes.

Les professeurs, les dessinateurs et les mouleurs de l'école Stroganoff ont déjà reproduit, par le dessin ou le moulage, la plus grande partie des monuments les plus intéressants de l'ancien art russe, et M. V. de Boutowski a préparé une grammaire et une histoire de l'ornement russe.

Ces deux ouvrages seront certainement d'une haute utilité pour la Russie, mais ils auront aussi beaucoup de prix pour nous, et il faut souhaiter leur prompte et complète publication. Nous ne connaissons pas en France cet art russe, qui a produit des œuvres d'un grand caractère et d'une réelle beauté, et qui a eu dans le domaine de l'ornement des inspirations d'un goût et d'une originalité rares.

Quand on a vu à l'Exposition universelle les ouvrages des artistes, des fabricants, des dessinateurs et des ouvriers de Moscou, ouvrages qui portent l'empreinte d'une forte volonté et d'efforts soutenus, sinon toujours heureux, on s'explique la création à Moscou du premier musée-école de ce genre ; on prévoit ses services, son influence et les progrès qu'il fera faire à une population déjà très-habile et qui va être plus et mieux instruite.

A ces renseignements, que nous avons donnés au *Moniteur* et qu'il a publiés le 2 juin, nous en ajouterons quelques-uns qui sont de nature à intéresser les lecteurs de la *Gazette*.

Le musée d'art et d'industrie de Moscou est divisé en trois départements : le département de l'Art, le département de l'Industrie et le département Historique.

Le département de l'Art se compose en très-grande partie de copies des œuvres d'art les plus belles. Ces œuvres d'art sont classées par nations et par grandes époques ; elles ont été choisies de façon qu'elles caractérisassent le style et l'ornement de chaque nation et de chaque grande époque dans ce qu'ils ont de plus élevé.

Le département de l'Industrie présente trois sections : la première est consacrée aux industries qui touchent de plus près à l'art, telles que la sculpture sur pierre, sur bois et sur ivoire, l'orfévrerie, la céramique, l'émaillure, l'ameublement, etc. ; la seconde est attribuée aux étoffes, et la troisième aux machines.

Chaque section a deux subdivisions : l'une est réservée aux produits de fabrique ancienne, et l'autre à ceux de fabrication contemporaine. Ces derniers sont représentés par un nombre déjà assez grand de pièces de manufacture étrangère choisies avec beaucoup de goût. M. V. de Boutowski a été secondé dans ses achats par MM. R. de Thal, Lvoff, Rennenkampf, A. Koumanine, et surtout par M. Dmitry Grigorovitch, que nous avons vu à l'Exposition plein d'ardeur et de dévouement, et qui est bon juge des choses d'art. La chambre de commerce de Lyon a fait don au musée de douze panneaux de lampas, dont les dessins sont dans le style du temps de Louis XIII, de Louis XIV ou de Louis XVI.

Le département Historique a un grand intérêt national : il offre l'histoire de l'ornement russe du xe au xviiie siècle.

Cette histoire a été formée par des monuments de tout genre. Ces monuments ont été relevés avec une fidélité et un soin extrêmes : les uns ont été reproduits par le moulage ou la galvanoplastie ; les autres par le dessin en couleur, la gravure ou la photographie. On a pu juger à l'Exposition universelle de la valeur de ces matériaux nouveaux. On a recueilli partout les éléments de cette histoire de l'art ornemental russe. Les anciennes cathédrales de Vladimir, de Novgorod et de Souzdal, d'autres monuments russes non moins célèbres, ont fourni une récolte d'ornements aussi abondante que les manuscrits, les émaux, les nielles, les bijoux, les coupes, les plats, les armes, les armures, les harnais, les étoffes, les meubles, etc. Les reliquaires, les vêtements, les vases et les objets pour le service religieux ont été une mine précieuse. Il a été déjà puisé beaucoup à ces sources, et chaque jour augmentera la richesse de cette rare collection. L'honneur de sa création appartient à M. Victor de Boutowski, directeur à la fois du Musée d'art et d'industrie et de l'École de dessin technique Stroganoff. Il est juste de citer, parmi les collaborateurs qu'il a eus dans cette partie si laborieuse de sa tâche, deux membres de la Société de l'ancien art russe, MM. G. Filimonoff et L. Dhal. Nous rappelerons que les dessins, les peintures, les moulages de ces monuments ont été faits par les professeurs, les dessinateurs et les mouleurs de l'école Stroganoff.

Nous venons d'expliquer l'ordonnance générale du musée-école de Moscou, en évitant de redire ce que le *Moniteur* a indiqué.

L'établissement de ce musée a été décidé le 17 janvier 1864 par l'empereur de Russie, mais il faut dire qu'il était préparé dès l'année 1862, et que ce projet a été soutenu avec une grande fermeté par le ministre des finances, M. Michel Reutern, et le directeur du département du commerce et des manufactures, M. Alexandre de Boutowski.

Ce musée a été fondé dans le même but que le musée d'art et d'industrie de Lyon, dont nous avons tracé le plan en 1858, à la demande de la chambre de commerce de Lyon. Il a été formé pour éveiller dans l'esprit du public le sentiment du beau, pour lui montrer et lui faire aimer dans l'art la distinction, l'élégance, la grâce et surtout la pureté et la mesure. Il doit compléter l'enseignement des écoles, être lui-même un foyer attrayant et actif d'enseignement, présenter aux artistes, aux dessinateurs, aux fabricants et aux ouvriers, un choix de modèles empruntés à l'art, à la nature et à l'industrie, les plus propres à former le goût et à élever l'inspiration.

Nous n'insisterons pas sur ce que le musée de Moscou a de commun avec le musée de Lyon ; nous nous arrêterons sur l'innovation qui y a été introduite : nous voulons parler des ouvrages sur la grammaire et l'histoire de l'ornement russe.

Dans le projet du musée de Lyon, nous avions fait entrer la publication par le musée d'un choix des œuvres d'art ou d'industrie, de toute origine et de toute époque, relevées par des ornements du style le plus franc et du goût le plus pur. Hippolyte Flandrin avait été partisan chaleureux d'une publication de ce genre, gravée ou lithographiée. Cette idée n'a pas été mise à exécution à Lyon, elle l'a été à Moscou, mais l'application a été restreinte à l'art russe.

En Russie, les ornements procèdent de deux sources opposées : les uns du goût occidental, français ou allemand ; les autres du goût national. Les premiers suivent le mouvement incessant qui s'opère dans leur pays d'origine, ils ont l'instabilité de nos modes ; les seconds sont en quelque sorte invariables ; mais tandis que parmi ces derniers il y en a qui se rapprochent du style byzantin, d'autres portent le cachet asiatique, d'autres encore ont le caractère de l'art russe proprement dit.

Dans les deux cas, les artistes et les fabricants russes sont presque toujours des copistes. Ce n'est ni l'intelligence ni l'habileté qui leur manque, c'est l'éducation.

C'est cette éducation en matière d'art qu'on veut donner aux fabricants russes et à leurs coopérateurs artistes. L'école ne suffit pas, le musée la complète, et le musée a cette autre utilité d'exercer dans le même sens une influence permanente sur le public.

La Russie a et gardera longtemps encore des traditions, des habitudes, des goûts, qui ont décidé à porter, à la fin de l'éducation, l'attention, les études et les efforts des travailleurs vers l'ancien art russe.

L'art russe ancien a sa beauté, son originalité, son unité. Son caractère n'est jamais altéré par l'abondance et la merveilleuse variété d'ornements qui paraissent quelquefois procéder de styles différents. Nous ne connaissons pas cet art, ou plutôt nous le confondons avec l'art byzantin.

Le directeur du musée de Moscou a voulu mettre en présence de cet art, qui a marqué de son empreinte tant de monuments célèbres, des hommes préparés par un enseignement solide et élevé, et par l'étude du grand art. Mais il fallait faire comprendre l'intérêt de travaux dans cette direction nouvelle ; il fallait accomplir cette délicate entreprise de séparer les œuvres d'art marquées au coin du style russe de celles où l'on ne retrouve que le reflet de l'art byzantin et de l'art français du XVIIe siècle. Il fallait aussi faire pénétrer partout la connaissance de nombreux ouvrages ignorés, très-divers : ceux-ci d'une incomparable richesse ou d'une rare noblesse ; ceux-là, qu'on croirait datés de notre période romane ; d'autres, modifiés par l'influence de traditions ou d'inspirations asiatiques ou grecques.

C'est ce qui a été fait à Moscou, sous la direction de M. de Boutowski, et deux ouvrages sont achevés, qui feront juger, non pas définitivement peut-être (car ces études critiques et ces recherches ne sont pas à leur terme), de cet art qui s'est développé à une époque où la Russie nous paraissait ne pas avoir d'histoire. Ces ouvrages ont pour nous autant de prix que pour les Russes, et il faut souhaiter leur prompte publication. Ils ne peuvent être mieux conçus et mieux faits qu'à Moscou, qui est en quelque sorte le trésor de la Russie, et que dans une école et un musée où l'enseignement ferme et élevé de l'art n'exclut pas le retour du génie national, dans une certaine mesure, à ces formes, à cet idéal un peu étrange pour nous, par lesquels il a affirmé autrefois son originalité.

NATALIS RONDOT.

CORRESPONDANCE DE LONDRES

Londres, 5 juin 1868.

EXPOSITIONS D'AQUARELLES ET DE LA SOCIÉTÉ DES ARTISTES BRITANNIQUES.

Le mois de mai est ici pour l'artiste, le curieux et le critique ce qu'on appelle un « busy month. » Ce ne sont partout qu'expositions des sociétés, instituts ou clubs, lectures, meetings, etc. Dans l'art comme en tout, l'activité ne fait point défaut; pour une cause ou pour une autre, cette portion du public, que nous appelons « tout le monde, » ne manque point de se rendre à toutes ces réunions, et il n'est point d'un médiocre intérêt parfois de prêter l'oreille à ce qui se dit autour de soi. En règle générale, chacun ici « *is fond of art*, » c'est moins qu'aimer et cependant plus qu'éprouver un penchant; cela n'implique point qu'on s'y connaisse, qu'on soit à même de juger réellement du mérite d'une œuvre; n'importe, on en parle tout comme; les femmes surtout. On s'attache principalement à deux choses : à l'envoi de l'artiste connu d'abord, que ce soit bon ou mauvais, rien n'y fait, le nom est là, on admire; puis au sujet, il n'y a rien de tel qu'une mère qui berce son enfant; qu'une jeune fille, un roman sous le bras, en train d'effeuiller une marguerite; qu'une fillette jouant avec une poupée; qu'un premier gage d'amour; que le thé des enfants et autres compositions rappelant mille incidents de la vie intime. Bon ou mauvais, cela arrache des exclamations presque enthousiastes: c'est « *charming*, *lovely*, *delightpel.* » Mais respectons ces témoignages naïfs d'admiration, laissons au temps le soin de les épurer, le jugement se formera peu à peu, le goût existe, il ne s'agit que de le diriger.

La Société des peintres à l'aquarelle en est à sa 64e exposition; ce ne sont plus comme en novembre dernier des études, mais des compositions terminées; nous ne sommes plus, en quelque sorte, dans l'intimité de l'artiste, mais en présence de l'œuvre où il a concentré toute sa science. Disons-le de suite, dans les grandes aquarelles soigneusement achevées, on sent la fatigue de l'esprit et de la main; le soigné timide et laborieux a remplacé l'imprévu, la pensée et la vigueur de la touche; l'individualité a presque disparu, en un mot on sent l'œuvre faite en vue du concours, du public et de

la galerie. Du reste, les faits viennent à l'appui de notre dire : aux expositions du printemps, le public seul achète; à celles de l'automne, c'est l'artiste, le confrère et quelques rares curieux qui acquièrent les études intimes.

M. John Gilbert est vraiment un maître original, ses sujets sortent de l'ordinaire, l'exécution est supérieure, la couleur brillante et juste; la « Chevauchée de sir William of Doleraine, » ce chevalier bardé de fer, qui pousse son coursier lourdement caparaçonné au travers d'un torrent écumeux, est une composition très-dramatique, et la course aérienne d'une sorcière à cheval sur un balai, avec une femme en croupe, est aussi « romantique » de conception que d'exécution. Dans son « Sans peur et sans reproche, » M. Gilbert est moins lui-même : il est ce que nous appellerions plus académique. L'Orient est toujours le domaine exclusif de M. Carl Haag; son « Arabe en prière » est de beaucoup supérieur à ces études; il semble, dans le calme de l'atelier, avoir retrouvé dans son souvenir la chaleur de ton et l'éclat de lumière qui caractérisent ces pays lointains. M. Walter Goodall est toujours un peu précieux, un peu mou; dans son « Hush » et son « Ave Maria; » on dirait l'œuvre patiente d'une main féminine.

A l'Institut des peintres à l'aquarelle, il y a de fort bonnes choses : une scène tirée « d'All is well that ends well, » par M. V.-W. Bromley; une « Querelle d'amoureux » de M. Linton; une vue de la cour intérieure de la maison si pittoresque d'Hareth Ben Herradin, une des curiosités du Caire, par M. Carl Werner; une scène dans une rue d'Alger, par M. J.-F. Hixon; quelques paysages, mais en général les sujets de genre sont ici d'une exécution supérieure.

L'exposition la plus remarquable d'aquarelles est peut-être celle qui a été organisée à l'Egyptian Hall par les jeunes aquarellistes, les débutants dans le métier, non encore admis membres des deux sociétés aînées; on sent là plus de liberte, plus d'indépendance, plus d'originalité. Parmi les sujets traités dans le style aujourd'hui délaissé, M. E.-W. Cooke a une vue de l'Y, près d'Amsterdam, et une autre de la baie des Catalans, près de Gibraltar, qui sont deux chefs-d'œuvre; M. W.-F. Yeames a une composition très-importante, d'un dessin et d'un coloris excellents; c'est une réunion de moines flagellant un des leurs pour en exorciser l'esprit malfaisant; à tous égards, c'est une œuvre supérieure. L'école vénitienne a fait une impression profonde sur M. Spencer Stanhope; ici, dans son « Ariane sur la plage de Naxos, » comme dans son tableau de l'Académie, l'influence est manifeste. Dans la série des paysages, « l'Aurore dans un bois » et le « Champ de coquelicots » de M. Field Talfourd, la « Vue de Keyston Common » de M. J. Needham, la « Scène d'hiver dans un bois », pastel de M. W. Trautschold, les « Nymphes se baignant dans un lac » de M. Ditchfield, « Ray Mill », de M. Storey, « le Torrent ». de M. R. S. Bond, le « Pêcheur dans les rochers », de M. R. Tucker, sont d'excellentes compositions. Le préraphaélitisme est représenté par un maître, M. Talmage Nhite, qui a envoyé une « Vue du champ de bataille de Calatafimi » ; mais franchement cette facture précieuse est-elle bonne quand il s'agit de représenter la nature? Le « Bacchus », de M. Siméon Solomon, est entièrement italien de caractère, et l' « Eavesdropper », de M. Luxmoore, rappelle singulièrement M. Orchardson. Le « Ponte Vecchio », effet de nuit, est un admirable spécimen du talent de M. Holmann Hunt. M. Poynter a envoyé l'esquisse de son excellent tableau d' « Israël en Égypte, » et un charmant portrait de sa sœur.

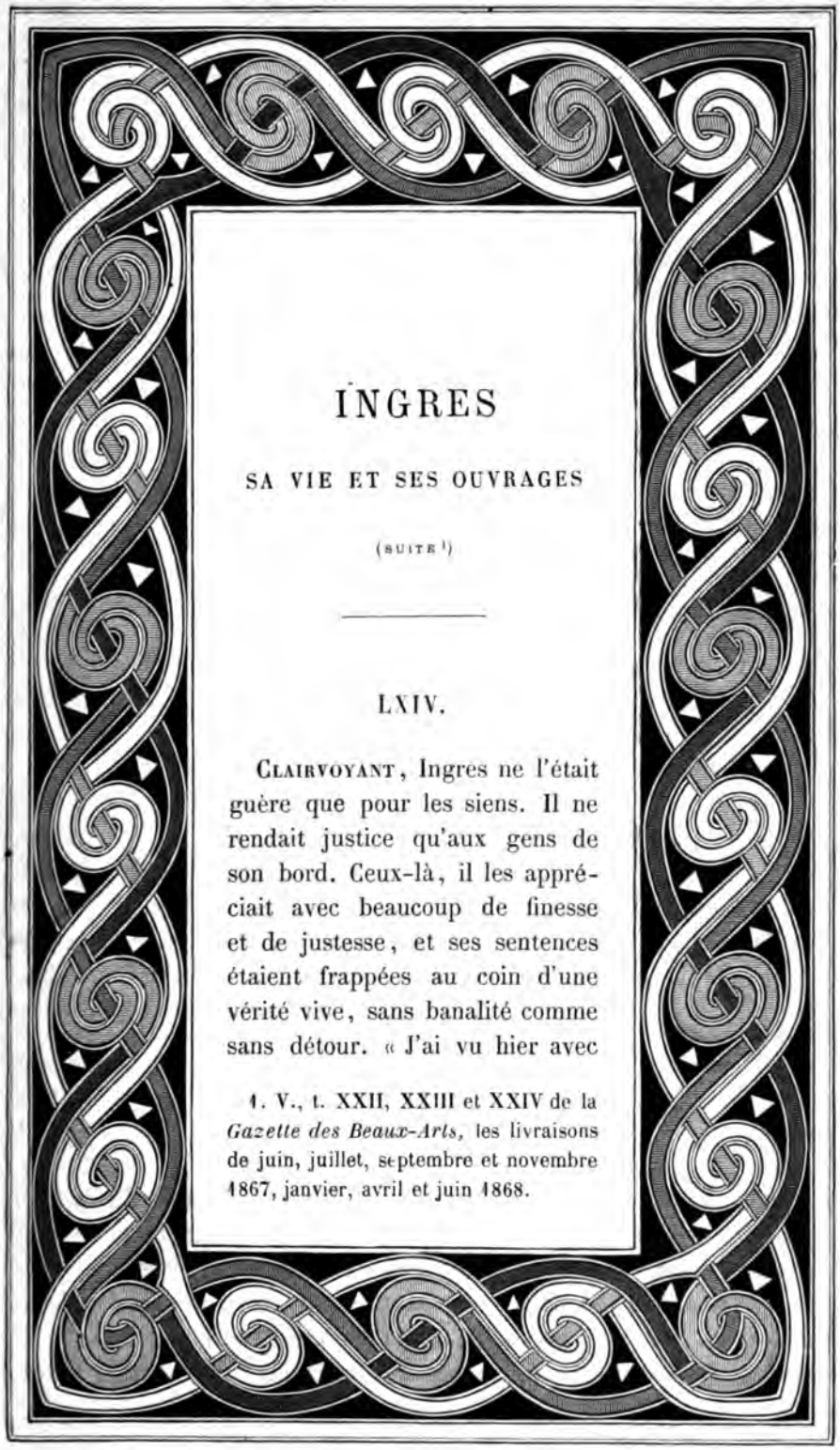
En somme, il faut encourager les jeunes artistes à continuer leurs expositions indépendantes; elles ont un caractère d'originalité, un cachet personnel qui méritent la plus sérieuse attention.

Je voudrais pouvoir en dire autant de la 45e exposition de la Société des artistes britanniques, qui est un peu comme votre Salon des Refusés; mais c'est en vain que dans le millier de toiles envoyées on chercherait une œuvre qui promît. Le « Ragazzo napolitain », qui boit à même un fiaschetto, est la seule composition qui mérite d'être mentionnée, et M. F.-Y. Hurlstone semble s'y être souvenu du *Pouilleux* de Murillo que le Louvre possède.

A. W.

Le Directeur : ÉMILE GALICHON.

PARIS. — J. CLAYE, IMPRIMEUR, 7, RUE SAINT-BENOIT. — [750]



INGRES

SA VIE ET SES OUVRAGES

(SUITE[1])

LXIV.

CLAIRVOYANT, Ingres ne l'était guère que pour les siens. Il ne rendait justice qu'aux gens de son bord. Ceux-là, il les appréciait avec beaucoup de finesse et de justesse, et ses sentences étaient frappées au coin d'une vérité vive, sans banalité comme sans détour. « J'ai vu hier avec

1. V., t. XXII, XXIII et XXIV de la *Gazette des Beaux-Arts*, les livraisons de juin, juillet, septembre et novembre 1867, janvier, avril et juin 1868.

M. Hittorf, mais sans l'auteur, que je n'ai pas trouvé, la chapelle de M. Perrin. Peinture froide, mais pleine de talent, d'un ton agréable, bon caractère religieux, et dans ses petits tableaux, des choses délicieuses, et le tout fait avec une conscience et un soin qui à eux seuls constituent un rare mérite, surtout aujourd'hui. Tout cela mériterait une juste approbation, qui doit être, je pense, et un petit rouge à la boutonnière... Paris est triste et ressemble à la très-ennuyeuse province, mais l'hiver ramènera tout et le travail aussi, malheureusement avec des portraits, non-seulement peints, mais dessinés. J'en ai une ribambelle à faire; Dieu soit loué, si c'est pour mes péchés! J'aurais tant de plaisir à terminer ma Jeanne Darc et ma Vierge!

« Vous savez que Schnetz va à Rome comme directeur, et pour nous punir Horace va bouder en Afrique cet hiver [1]. »

Mais du moment que la prévention s'en mêlait, dès qu'il avait devant lui un homme du camp des coloristes, Ingres ne voyait plus parce qu'il ne voulait plus voir. Certains ouvrages d'Eugène Delacroix l'avaient séduit pourtant et subjugué, quand il avait été pris à l'improviste et qu'il avait dû s'exprimer naïvement et de prime saut. Entrant un jour chez M. Haro, qu'il affectionnait particulièrement, il aperçut au fond de l'atelier de restauration une toile qui lui arracha un cri de surprise : c'était un Christ descendu dans la grotte du tombeau. Sur l'escalier de la grotte éclairé à la Rembrandt, l'on voyait, si j'ai bonne mémoire, les saintes femmes et la Vierge qui s'appuyaient au rocher, chancelantes, ivres de douleur. « De qui est-ce cela? c'est admirable! s'écria Ingres. — Cette peinture, dit M. Haro, après un moment d'hésitation, elle est d'Eugène Delacroix. — Eh bien, n'a-t-il pas fait aussi *la Barque du Dante?*... Ah! vous le connaissez! Il paraît même que vous l'aimez beaucoup. — Oui, monsieur Ingres, je suis très-attaché à M. Delacroix. — Eh bien, embrassez-moi! »

LXV.

L'exposition particulière d'Ingres dans l'Exposition universelle de 1855 produisit une sensation profonde sur les étrangers. Les Français eux-mêmes en furent surpris parce que l'œuvre du maître se présentait à eux pour la première fois dans son ensemble. Dispersés, tous ces tableaux avaient été pour beaucoup de gens une dissonance au milieu de la peinture contemporaine. Réunis, rangés avec ordre dans une chambre à part,

1. Lettre à M. Marcotte, du 23 octobre 1852.

ils se fortifiaient, ils s'expliquaient l'un l'autre ; ils apparaissaient comme le résultat d'une conviction persistante ; ils constituaient l'enseignement supérieur d'un artiste qui s'était abreuvé aux sources pures; ce qui n'avait été pour bien des juges superficiels qu'une originalité ou une bizarrerie devenait une déclaration de principes, un système arrêté, voulu, senti et suivi. L'austérité de cette couleur *ingriste* qu'on avait regardée comme un effet de l'impuissance semblait être maintenant un sacrifice volontaire à l'expression de la pensée par le dessin. On put observer, du reste, que le peintre avait su par moments broyer des couleurs plus chaudes et plus riches dans la *Chapelle Sixtine;* oser un effet plus brillant dans le *Vœu de Louis XIII;* exprimer la vie et la chair dans les portraits de Mme Devauçay, de Mme Gonse, de M. Ingres père et d'Ingres lui-même, à l'âge de vingt-quatre ans; pousser au dernier degré le rendu des étoffes et des objets matériels dans les portraits de M. Bertin et de M. Molé : on devait donc supposer que l'auteur de ces œuvres si fortes et si diverses n'était pas incapable de mettre au besoin de la franchise dans ses effets, du mordant et de la variété dans sa couleur, et que chez lui la simplicité de l'exécution et le silence ou plutôt l'apaisement des beautés purement optiques étaient une résolution prise au profit de l'expression par le caractère des formes, au profit de l'éloquence par l'accent du style.

Quelque temps après l'ouverture de l'Exposition universelle, Ingres avait été chargé par le prince Napoléon, président, de faire le dessin du brevet qu'on devait délivrer avec les médailles aux exposants récompensés. Ce dessin, qu'il fallut improviser parce qu'il restait à peine le temps de le graver pour le grand jour de la distribution, ce dessin, dis-je, se ressent quelque peu de la précipitation que l'artiste a dû y mettre. Rassemblant des études d'enfants, dont ses cartons étaient pleins, et les groupant autour d'une figure principale et monumentale, Ingres en composa un ensemble architectonique en quelque sorte, où domine la roideur des lignes droites et qui est peu décoratif parce qu'il est trop solennel. La grâce familière au peintre se retrouve sans doute dans les détails de ce diplôme; mais le style en est tendu, et la construction générale, pour vouloir être imposante, est pesante. Ils étaient plus facilement aimables, nos maîtres du XVIIIe siècle, ceux qui montrèrent tant d'art, d'imagination et de goût dans les fleurons et culs-de-lampe dont ils ornèrent les éditions de luxe. Prud'hon, lui aussi, laissa voir une dignité plus souple lorsqu'il dessina les vignettes du *Moniteur*, les têtes de lettres officielles et ses adorables cartes d'adresse. Ingres eut toujours la composition difficile. Chose singulière, il était maître surtout dans l'improvisation du morceau, là où triomphent, en général, les grands élèves; quant à l'ordonnance,

elle ne sortait pas d'un seul jet de sa pensée, il ne la trouvait qu'après bien des peines, des recherches, des retours, des repentirs; mais il la trouvait enfin, péniblement belle et suffisamment harmonieuse.

Ce fut à son retour d'un voyage fait à Cannes dans cette année 1855, et au moment où il allait partir pour passer quelques vacances chez M. Marcotte, au Poncelet, qu'Ingres fit le dessin du brevet de l'Exposition. Calamatta, qui devait graver ce dessin, y passa les nuits et se fit aider par ses élèves, car on s'y était pris trois mois trop tard.

« Pendant ce temps, écrit le peintre, j'ai été privé aussi d'aller aux assemblées de la Commission, très-embrouillées, où personne ne s'entend qu'à défaire ce que l'on avait bien fait. *Plus de grande médaille d'honneur;* elle est accouchée de 9, où moi, peintre de haute histoire, je suis sur le même rang que l'apôtre du laid et...

« Aujourd'hui, dans ce moment, on est occupé à faire sanctionner en assemblée de toutes les commissions ces iniquités. Je ne sais en vérité ce que je dois faire. Tout ce que je sais, c'est que si je ne suis cependant pas content de ce que l'on fera pour moi, je déserte le monde, ma position, toute espèce de participation aux travaux d'art, et me clos chez moi pour y mener enfin une vie que d'ailleurs j'aime, retirée, calme, toujours désintéressée, et mes derniers moments donnés à l'amour de l'art, par l'exercice et la seule fréquentation des chefs-d'œuvre, en vivant en paresseux laborieux. Vous allez dire sur ce : Ah voilà mon Ingres, mais ça se se calmera. Non, cela sera. »

LXVI.

L'orgueil d'Ingres fut cruellement froissé par la décision du grand jury de l'Exposition universelle. Se voir confondu, lui neuvième, et nommé par ordre alphabétique, avec des artistes dont quelques-uns lui paraissaient des barbouilleurs, tandis que les autres n'étaient que des peintres de genre, c'était là un affront qu'il ne pouvait digérer. Il se plut à bouder; il prit un amer plaisir à ne plus voir personne, excepté cinq ou six amis. Il annonçait maintenant le parti pris de vivre dans la retraite, et en effet, aussitôt la belle saison venue, il courait s'enfermer à Meung-sur-Loire, où son grand délassement était la musique. Il était aussi enthousiaste de cet art que de la peinture, et peut-être plus encore. Lorsqu'il parlait musique, c'était, — nous l'avons déjà vu, — avec une chaleur qui allait parfois jusqu'à l'exaltation. L'on en trouvera de nouvelles preuves dans la lettre suivante écrite par lui en 1854 à Mme Moultet, fille de son

ami Gilibert, lettre qui nous semble intéressante d'un bout à l'autre :

« Je suis absorbé par mon travail que je n'ai jamais aimé autant qu'actuellement. Plus je vieillis, plus il devient pour moi un besoin irrésistible. Je vis très-heureux, me porte à merveille, et cependant, par mon grand âge, je suis bien près de faire mon paquet. Mais je le veux le plus gros et le plus beau possible, voulant vivre dans la mémoire des hommes, et je me suis mis à finir quantité de toiles et cela avec une ardeur qui étonne tout le monde, et qui fait dire que je peins mieux que jamais.

« Je donne avec vive passion les soins les plus consciencieux au dessin de mon *Homère,* que je fais moi-même pour être gravé. C'est la même composition que le tableau, mais augmentée de nouveaux personnages et de toutes les perfections dont je puis être capable. Je veux que cette composition soit l'œuvre de ma vie d'artiste la plus belle et la plus capitale.

« Pour cela, ma chère fillette, je t'assure que je perds le sommeil et suis absorbé. J'emploie toute la journée à travailler, et le soir j'ai souvent besoin de travailler encore par des lectures et des études dessinées. Je ne vois personne, rarement mes amis, qui ont beaucoup d'indulgence pour moi et veulent bien admirer ma vie présente. Mon excellente Delphine s'en accommode fort bien. Elle embellit ma solitude presque tous les soirs par les sonates du divin Haydn, qu'elle dit, non pas *à la virtuose,* que je déteste, mais dans le vrai sentiment musical, et je l'accompagne quelquefois.

« Tu vis aussi avec les beaux-arts. Très-bien. Ils sont le charme de la vie. Cette musique, cette peinture, la belle littérature, voilà de quoi nous rendre heureux. La musique ! quel art divin ! honnête, car la musique a aussi ses mœurs. L'italienne n'en a que de mauvaises. Mais l'allemande ! sans doute, c'est un avantage pour bien comprendre même les belles symphonies à grand orchestre, de les entendre surtout au Conservatoire où on les divinise ; mais en les disant avec soin sur le piano, on peut en tirer de très-grandes jouissances.

« Ces symphonies de Beethoven sont grandes, terribles, et aussi d'une grâce et d'une sensibilité exquises, celle en *ut* surtout ; mais elles sont toutes belles et les petites se font toujours plus grandes. Et Haydn ! le grand musicien, le premier qui a tout créé, tout trouvé et tout appris aux autres ! Est-ce que je suis vieux ? Mais c'est celui vers lequel je reviens toujours avec plaisir et calme comme au pain quotidien dont jamais on ne se lasse. On trouve toujours quelque chose de plus à y admirer.

« Je ne vais plus dans les concerts, qui fatiguent trop mes nerfs. Mais j'aime le quatuor de chambre et la musique de piano. Avec cet instru-

ment, la musique vient toute seule par la lecture. C'est là qu'on la goûte, qu'on la savoure... »

La nouvelle composition de l'*Apothéose d'Homère*, dont il est question dans cette lettre, Ingres mit bien longtemps à l'inventer. Il n'était pas content de celle qu'il avait peinte trente ans auparavant pour le plafond du Musée de Charles X. Il la rêvait à cette heure plus développée, plus nombreuse, plus digne du poëte universel auquel les grands esprits de tous les siècles devaient faire cortége.

Le champ de la composition fut donc élargi de telle sorte que le second dessin, si Ingres l'eût exécuté en peinture et qu'il eût conservé aux figures leurs proportions naturelles, aurait exigé une toile beaucoup plus grande, à peu près double. Le temple qui formait le fond du premier tableau ne répondait plus à l'ampleur de la nouvelle ordonnance. Il fallut, pour donner plus d'espace et plus de ciel, reculer l'architecture. Le peintre fit dessiner un autre fond par son ami M. Hittorff, qui, diminuant l'importance de l'ancien temple ionique, y ajouta un élégant péribole, fermé sur trois côtés seulement et surmonté de trépieds. Ingres, sur les frises de ce péribole, figura des peintures monochromes semblables à des bas-reliefs plats, dont les motifs sont tirés des admirables dessins de Flaxman pour les œuvres d'Homère.

Dans le plafond du Louvre, le poëte aveugle tient son bâton presque devant lui, de manière que sa main est près de sa poitrine. Dans le second dessin, le bras s'ouvre, la main est écartée, et l'on dirait que le poëte va rejeter son bâton inutile, maintenant que ses yeux vont s'ouvrir à la lumière des dieux. Par ce changement d'attitude, la figure du Mélésigène, qui était celle d'un mendiant vénérable, est devenue celle d'un génie triomphant.

Trente-sept nouveaux personnages sont venus amplifier et compléter la pensée première. Le siècle de Périclès était personnifié par Périclès lui-même et par Platon causant avec Socrate. Il est maintenant représenté par Alcibiade et Aspasie, c'est-à-dire par la grâce virile et la grâce féminine. Elle méritait bien, en effet, de figurer parmi les grands personnages de son siècle, l'héroïque courtisane qui avait inspiré l'éloquence de Périclès et conseillé l'élégance d'Alcibiade. Avec quel bonheur cette figure d'Aspasie, serrée dans sa longue robe, fait diversion aux figures de guerriers ou de philosophes qui l'entourent! Sous la draperie qui accuse ses formes en les recouvrant, l'on sent la souplesse et la vénusté de son corps promis à l'amour. Sa tête, vue de profil, n'est pas celle d'une statue grecque. C'est une tête vivante dont la beauté présente quelques

accents individuels, par exemple un nez fin qui très-légèrement se retrousse comme celui que, dans les temps modernes, Roxelane a rendu célèbre, une bouche aimable et voluptueuse avec une imperceptible nuance de dédain et des cheveux ondés qui rappellent son origine asiatique.

Mais il est une tête plus charmante encore que celle d'Aspasie et qui lui fait pour ainsi dire pendant de l'autre côté; c'est la tête de Sapho qui est placée à la gauche du spectateur, entre Apelle et Alcibiade. Je ne connais pas en peinture une tête plus séduisante, pas même la *Sapho* de Raphaël. Il y a un charme ineffable dans ce ton de visage passionné, qui annonce et qui inspire l'amour. Le nez est insensiblement déprimé dans son milieu, la narine est mobile, la pommette provocante, et cette bouche, pleine de baisers, si elle venait à sourire, pourrait faire perdre la raison.

Parmi les personnages qui ont été ajoutés sur la droite en même temps qu'Aspasie, on remarque Anacréon et l'Amour, Michel-Ange, Ptolomée Philopator, Pline l'Ancien, Louis XIV, Mme Dacier, l'abbé Barthélemy, auteur du *Voyage d'Anacharsis*, et le sculpteur anglais qui de nos jours a donné une grandeur si simple et si épique à ses interprétations d'Homère, Flaxman. Il est d'une grâce aussi originale que raffinée, le groupe d'Anacréon lutiné par l'Amour. Porté sur les épaules du poëte qui paraît d'un âge où l'on est maître de son cœur, l'Amour sourit malicieusement à sa victime; il lui enfonce à coups de flèche les épines d'une couronne de roses, et les deux figures, dans leur action épisodique, rappellent, par la naïveté parlante de leur pantomime, les motifs les plus heureux des beaux vases grecs.

C'est un sujet d'étonnement pour moi que le talent d'Ingres n'ait jamais été plus brillant, mieux inspiré, plus facilement supérieur que dans l'expression de ces deux extrêmes : la force et la grâce.

Pour ce qui est des autres acteurs introduits après coup dans cette grande scène, le peintre s'est assuré de leur physionomie en consultant les médailles ou pierres gravées, les peintures célèbres, les miniatures consacrées, les estampes; mais par une singularité qu'il est permis de relever et peut-être de blâmer comme une faute, d'ailleurs volontaire, Ingres a réuni dans la partie inférieure de sa nouvelle composition huit ou dix portraits connus des illustres modernes; et ces portraits, il les a tous empruntés, sans y changer rien, des tableaux ou des gravures qui ont dans le souvenir de tout le monde. Plutôt que d'inventer pour chacune de ces figures une attitude motivée par l'ensemble de la scène et par l'action de la figure voisine, il a mieux aimé reproduire, *ne varietur*,

le portrait de François Ier par Titien, celui de Léon X par Raphaël, celui de Poussin par lui-même, celui de Molière par Mignard, et presque tous les héros du XVIIe et du XVIIIe siècle d'après les gravures de Nanteuil et autres. Sans doute ces portraits sont juxtaposés avec goût : ils sont laborieusement et artistement agencés; mais il y a, pour le dilettante qui les connaît tous, un certain désappointement à les voir se découper dans un même ensemble, suivant les contours qu'on leur a donnés séparément ailleurs.

Telle que nous l'avons vue exposée au palais des Beaux-Arts, sur le quai Malaquais, la seconde *Apothéose d'Homère* a plus de pompe et de magnificence que la première et plus d'ampleur. Elle forme un spectacle plus brillant et plus animé. Il est vrai de dire toutefois que l'art des arrangements n'y est pas facile et s'y laisse voir. Les figures, en plus d'un endroit, sont entassées, et, bien que la composition ait plus d'air, elle manque encore de quelque repos, de quelques échappées. Une amélioration sensible est celle qui consiste à ne pas cacher les jambes et les pieds des personnages supérieurs derrière les bustes de ceux d'en bas. Le tableau a gagné de l'aisance et de la majesté au dégagement des figures appartenant aux siècles d'Auguste et de Périclès, qu'on voit maintenant tout entières, séparées des rangs inférieurs par un degré très-large. Entre les modernes, il en est un que le peintre affectionnait particulièrement et qu'il admirait au suprême degré : c'est Molière; aussi l'a-t-il placé, dans le second dessin, bien au-dessus de tous ses contemporains, en le supposant élevé sur une plus haute marche de l'escalier de la gloire. Cela répond à ce passage d'une lettre que nous avons déjà citée : « Décidément, la comédie est plus difficile que la tragédie : aussi vais-je encore élever Molière dans ma nouvelle édition d'*Homère*. »

Il est curieux de savoir par quelles incertitudes a passé l'esprit de l'artiste pendant tout le temps qu'a duré l'élaboration de la seconde *Apothéose*. Pénétré de la grandeur et de la simplicité du génie grec, nourri des poésies homériques, Ingres en était venu à exclure de son apothéose ceux des modernes qui ne se rattachaient pas à la famille antique. Ce qu'il aimait dans le siècle de Louis XIV, c'était justement la tendance de ce siècle à imiter, à recommencer les anciens. Shakspeare lui paraissait maintenant suspect d'hérésie et responsable de toutes les folies du romantisme. Il effaça la tête du poëte anglais, mais il dessina du même côté les bustes de Pope et de Dryden.

Sur ces entrefaites, son ami et ancien élève Henri Lehmann lui représenta qu'il manquait au cortège d'Homère le plus grand homme peut-être

de la littérature contemporaine, celui qui résumait à lui seul toute l'Allemagne de nos jours, le poëte qui avait commencé par raconter *Faust* et qui avait fini par célébrer l'antique Hélène. « Cela est grave, dit Ingres; introduire Goethe dans cette assemblée où ne doivent être admis que des esprits purs? J'y réfléchirai. Quelque temps après il écrivit à Lehmann :

« J'ai beaucoup réfléchi à votre demande, mais lorsqu'on a conçu une œuvre, il lui faut un caractère soutenu ; celui de cette composition est tout homérique. Je vous dirai donc, malgré la haute renommée de l'homme et son incontestable talent, je ne puis me résoudre à mettre au nombre de mes homériques l'auteur de *Faust*, de *Werther* et *Mignon*, ouvrages trop répandus selon mon goût. Je ne puis mettre tous les hommes illustres, et c'est avec regret que je me vois forcé d'évincer mon cher Mozart, le Tasse, Camoëns, Pope et *Shakespeare* et tant d'autres. »

Plus sensible au reproche que lui fit dans la *Revue des Deux Mondes* Henri Delaborde d'avoir oublié André Chénier et Mozart, Ingres fit entrer ces deux figures dans son ordonnance définitive.

Après tout, ce qui doit le plus nous intéresser dans l'œuvre d'Ingres ce n'est pas sa philosophie, mais son talent. Les idées du peintre sont bonnes à connaître pour être comparées à sa manière de les écrire sur le tableau. Qu'il ait eu raison ou tort d'y représenter Michel-Ange, la tête inclinée, la main sur le menton, dans l'attitude du repentir, comme un homme qui se souviendrait d'avoir, par les emportements de son génie, donné le signal de la décadence, il n'importe. Ce qui nous touche le plus, c'est le tour qu'il imprime à la physionomie physique et morale du personnage; c'est l'énergie qu'il apporte dans l'accentuation du caractère voulu, c'est son style, en un mot, et ici on peut dire que le style d'Ingres est arrivé à son apogée.

Examinez l'une après l'autre toutes ses figures, vous verrez que le dessinateur, en effaçant les détails inutiles, a su appuyer en revanche sur les points essentiels, sur les parties décisives. Il a insisté sur toutes les articulations qui prononcent un mouvement, il a ressenti les muscles qui accomplissent l'action et il a passé légèrement sur les autres. Il a réservé pour la tête, le tour du cou, l'attache du poignet, les coudes, les malléoles, les extrémités, ces accents fiers qui exagèrent le sentiment pour le communiquer avec plus de force, qui soulignent la pensée pour la rendre plus frappante. Le style d'Ingres, dans ce dessin admirable, ressemble à un fleuve qui coule doucement avec une majesté facile, mais dont le cours est interrompu çà et là par la rencontre de rochers qui le heurtent et brusquement le font rebondir.

Le dessin de l'*Apothéose d'Homère* avec ses quatre-vingts figures,

sans compter celle d'Ingres lui-même, qui s'est représenté comme un jeune et obscur servant derrière l'autel de la gloire, à côté de son maître David, ce dessin, dis-je, serait digne d'être exécuté en grand par les élèves d'Ingres et d'orner, à l'École des beaux-arts ou au Louvre, un fond de chambre, un pan de muraille. Tel qu'il est, du reste, on peut le considérer, en dépit de ses proportions, comme une grande peinture, car il a plutôt l'air d'une fresque réduite que d'un dessin amplifié.

Commencée en 1854, la seconde composition de l'*Apothéose d'Homère* resta onze ans sur le chevalet, car elle ne fut terminée entièrement et signée qu'en 1865. Dans l'intervalle, Ingres avait mis au jour quelques ouvrages nouveaux et repris quelques tableaux anciens. Malgré ses quatre-vingts ans, son catarrhe et ses rhumatismes, il était encore vert, ardent et violent, ou plutôt — comme il l'écrivait à son ami, M. Sturler — il y avait en lui deux hommes : l'un vieux, cassé; l'autre jeune, plein de vie et de *révolte*.

Cependant le jeune homme en lui était souvent vaincu par le vieillard, et il y parut notamment lorsqu'il peignit pour le prince Napoléon la *Naissance des Muses*. L'imitation non déguisée des statues antiques, le groupe des Parques pris tout entier dans les sculptures du Parthénon, d'autres emprunts non moins franchement avoués, faisaient de cette peinture une œuvre relativement faible, malgré la persistance et la distinction d'un goût toujours fin et pur. L'artiste l'avait du reste exécuté d'une main moins hardie et moins ferme qu'à l'ordinaire, *senescente manu*. « Mes douleurs ont enfin cessé, écrit-il à M. Marcotte, et je me suis mis de suite au travail, un des bonheurs de la vie. Je viens de terminer une composition de douze figures, aquarelle de la grandeur de la place qu'elle doit occuper dans un petit modèle précieux d'un temple de Terpsichore que M. Hittorf a fait exécuter pour le prince Napoléon, et que je dois peindre sur cuivre pour être niché dans le fond extérieur de la *cella*. Les figures ont plus de six pouces, et le sujet représente la naissance des Muses en présence de Jupiter. Érato sort la dernière du giron de Mnémosine, et cela est rendu honnêtement.

« A propos de musique, je vous dirai que j'ai fait mon dernier ouvrage avec les sonates de Haydn, que ma femme exécute, je vous assure, avec un bon sentiment de style.

« Je suis à présent si vieux moralement, je vois et j'apprécie tellement (plus que jamais) ce que sont et ce que valent les choses, que je ne désire vivre et achever ma vie qu'avec les bonnes affections très-intimes et cette quantité de jouissances *très-personnelles*, réelles, d'un bon goût

difficile, bien choisies par conséquent, jouissances que personne ne peut m'ôter jusqu'à mon dernier soupir... Je m'affranchis ainsi de bien des ennuis en brisant avec la société, ignorante, fausse, envieuse, de mauvais goût, et surtout éviter d'être toujours remis en question, et comparé, égalisé, chose criante, avec un Delacroix[1]!... »

On peut considérer aussi comme l'ouvrage d'un talent devenu sénile le tableau de *Germaine de Pibrac*, qui fut mené à fin au mois de novembre de l'année 1856, et montré seulement à quelques amis qui en firent à l'auteur des compliments quelque peu exagérés, car ils n'avaient garde de s'abandonner à une entière franchise avec un homme auquel ils savaient une âme si prompte au découragement le plus amer, si vulnérable. Mais où on le vit reparaître vivant, brillant de grâce et tout rajeuni, ce fut dans son tableau de *la Source*. Il est vrai de dire que c'était là une peinture dont la première pensée remontait au temps où l'artiste avait vécu à Florence, et, bien qu'elle fût restée quarante ans chez lui à l'état d'ébauche, elle conservait les traces d'un talent jeune et en pleine floraison.

Nous avons rapporté, il y a cinq ans, au tome XIV du présent recueil, les paroles qui nous furent dites par Ingres lorsque nous allâmes voir *la Source* dans son atelier du quai Voltaire, avec Daniel Stern. Sans avoir la prétention de croire que nos lecteurs se souviennent de ce morceau, nous nous dispenserons de le reproduire ici, pour ne pas faire un double emploi qui ne profiterait qu'à notre paresse. A propos de cette œuvre qui a inspiré ici même de si belles pages à M. Henri Delaborde[2], nous citerons avec plaisir ce que disait de *la Source* un écrivain de race, Paul de Saint-Victor, lorsque la peinture parut à l'exposition du boulevard des Italiens :

« Est-ce une fée, est-ce une nymphe que M. Ingres a voulu peindre dans la figure de son nouveau tableau? Elle a de l'une la beauté parfaite, de l'autre le charme infini. Fée ou nymphe, elle est adorable.

« La roche vient de s'ouvrir; la source en jaillit. C'est une jeune fille blonde et nue, debout dans sa niche sauvage qu'un rameau d'érable couronne. Son bras droit s'arrondit au-dessus de sa tête; il incline le vase d'argile posé sur son épaule et dont sa main gauche retient l'étroite embouchure. Trois filets d'eau s'en échappent et décrivent un cercle dans le bassin bruni par l'ombre où se reflètent les pieds de l'enfant.

« C'est tout : il n'en faut pas plus pour accomplir un chef-d'œuvre. L'art a ce merveilleux privilége de réaliser d'un trait l'idéal. Plus la con-

1. Lettre datée de Meung, le 16 août 1856.
2. La *Gazette des Beaux-Arts* du 1er janvier 1862, tome XII.

ception est simple, plus l'enfantement est divin. Pline a dit des pierres précieuses que « c'était la majesté de la nature concentrée dans un « petit espace. » De même, l'art peut condenser sa splendeur dans une forme unique. Que lui faut-il pour créer un type immortel? Une femme nue, un buste, un portrait, moins que cela, un torse tombé de quelque temple grec, un profil tracé au crayon rouge sur une feuille volante par Léonard ou par Raphaël.

« La nymphe de M. Ingres aurait quinze ans, si elle avait un âge; mais sa jeunesse semble spontanée comme celle d'Ève s'éveillant sous les palmiers de l'Éden. Indécise entre la statuaire et la vie, entre le marbre et la chair, elle semble avoir jailli du rocher avec la source qu'elle épanche, comme la statue se détache du bloc, dans la perfection de sa forme. Son visage frais et pur rayonne d'innocence; ses yeux limpides font songer aux premières clartés de l'aurore; ils viennent de s'ouvrir pour la première fois. Une lueur de perle brille dans le vague sourire qui entoure sa bouche ingénue. Comment dire l'exquise petitesse du front, la délicate formation du nez, l'ovale transparent des joues et la finesse de ces cheveux blonds dont une tresse dénouée s'épanche sur l'épaule? Aucune pensée humaine ne trouble la naïveté de ce doux visage: il n'exprime que la sérénité d'une vie bienfaisante. Ses yeux semblent moins voir les choses que les réfléchir dans leur clair azur; sa bouche exhale le souffle des eaux plutôt que l'haleine d'une poitrine émue. Personnification d'une grâce de la nature, elle s'abandonne, pour ainsi dire, à sa vie coulante; son âme passive et paisible, son âme végétale sommeille bercée par ses propres ondes.

« Le corps est digne de la tête... la hanche droite redressée imprime à l'autre hanche cette ondulation serpentine qui déploie si bien la beauté. Ainsi posé, le corps ressemble à une lyre fortement tendue, dont toutes les cordes rendent un son plein et une note égale. La gorge, à peine arrondie, serait digne, comme celle d'Hélène, de servir d'empreinte aux coupes de l'autel. L'obliquité légère que lui imprime le mouvement du bras replié fait ressortir la pureté de son galbe; c'est comme une coupe inclinée dont on apprécie mieux le contour. Le reste du torse est de la même perfection... Ces formes exquises n'éveillent que des idées de pudeur. Vous diriez une de ces femmes changées en lis, de la fable antique, revenant à la vie humaine, mais gardant sous leur chair nouvelle l'innocence et la candeur de la plante.

« Le marbre n'est pas sans taches; j'y note des pieds et une main d'un style inférieur; mais ces défauts se perdent dans l'harmonie de l'ensemble. Le style de M. Ingres atteint dans *la Source* cette splendeur

du vrai par laquelle on a défini la beauté. Jamais son dessin n'a été plus pénétrant et plus pur ; il modèle par ondulations insensibles qui laissent couler sur les formes la divine mollesse qui convient au corps élémentaire et idéal d'une jeune nymphe. Mais que de relief dans cette élégance, que de force dans cette délicatesse, quelle science voilée de grâce et de vénusté!... Le vieux Titien, presque centenaire, écrivait au bas de son dernier tableau : *Titianus fecit, fecit.* M. Ingres, lui aussi, pourrait signer *la Source* deux fois. Cette fille de sa vieillesse surpasse la beauté de ses sœurs ; elle les résume dans un type à la fois plus vivant et plus idéal. »

LXVII.

Achetée par M. Tanneguy Duchâtel, *la Source* fut placée dans sa galerie en regard de l'*Œdipe*, de façon que ces deux ouvrages, séparés par l'intervalle d'un demi-siècle, marquaient le commencement et la fin d'une carrière qui paraissait fournie sans déclin. Mais dans l'hôtel que l'ancien ministre occupait rue de Varennes, peu de personnes étaient admises à voir *la Source.* L'ami le plus intime de M. Duchâtel, M. Vitet, obtint de lui que ce chef-d'œuvre serait gravé par M. Flameng pour la *Gazette des Beaux-Arts.* Tout le monde sait avec quelle finesse, quelle grâce, et pour ainsi dire quelle pudeur, M. Flameng a traduit la peinture originale, dont le côté délicat, surtout, s'est merveilleusement conservé dans la version du graveur. Ingres prit la peine de retoucher lui-même, au crayon, les épreuves d'essai qu'on lui soumit, et s'il fut content de l'estampe, nous devons l'être, car il était difficile pour tout ce qui touchait à sa gloire, et il y voyait clair.

La Source fut à peu près le dernier des beaux ouvrages d'Ingres, ou du moins le dernier de ceux qui firent une grande sensation. Lui-même il y attachait beaucoup d'importance et mieux que personne il en sentait la beauté. Un jour que M. Thiers lui en faisait de très-vifs éloges, disant qu'on y trouvait à la fois le caractère et le style, la poésie de la pensée et l'excellence de la touche, Ingres ajouta : « et le modelé dans le clair. » C'est, en effet, une qualité précieuse de cette peinture, comme de l'*Angélique* et de la *Vénus Anadyomène,* que le nu y est modelé en pleine lumière, avec d'insensibles demi-teintes et des nuances délicates de bleu, subordonnées d'ailleurs à la grande unité de la figure presque entièrement monochrome.

Il faut dire aussi que l'artiste était là dans son élément, la grâce étant

chez lui une qualité essentielle, une qualité dominante. Quelle distance de ce ravissant morceau à l'inégalité et même à la pesanteur de certains tableaux, finis à la même époque, tels, par exemple, que le *Molière invité à la table de Louis XIV*. En acceptant d'avoir ses entrées à la Comédie-Française, Ingres avait voulu reconnaître cette flatteuse faveur par le don d'une peinture de sa main et d'une peinture faite exprès pour honorer les comédiens dans le grand homme qui avait honoré à jamais leur profession. Bien conçu d'ailleurs, arrangé de manière à mettre bien en vue les deux principaux acteurs de la scène, Molière et le roi, dont l'attitude et le geste sont heureusement compris, ce tableau pèche par quelques défauts de perspective dans le dessin des figures. Les courtisans placés à droite et à gauche de la balustrade ne sont pas tous sur leurs pieds, et il est difficile de restituer à chacun les jambes qui lui appartiennent. La couleur enfin n'est pas, à beaucoup près, ce qu'elle a été quelquefois dans les petites œuvres du maître.

Selon mon sentiment, que ne partagent pas des juges compétents et éclairés, les sujets anecdotiques modernes n'allaient pas au génie d'Ingres. Il y ressemble à un lion qui veut imiter les grâces d'un petit chien. Je préférerais pour mon compte que le peintre d'Homère eût abandonné ces sortes de compositions à des artistes plus futés et plus déliés que lui, plus spirituels, plus souples. La peinture de genre, au surplus, vit par le détail. Une grande partie de sa signification, de son intérêt, de ses assaisonnements, tient au choix des accessoires, à la physionomie des costumes et des meubles, à ce qu'on appelle la couleur locale ; elle est donc, par sa nature même, incompatible avec le style, qui, au lieu de particulariser les pensées et les formes, les généralise. Imaginez un peu dans quel embarras on eût jeté un homme comme Michel-Ange, si on l'eût contraint à peindre une scène familière, une anecdote historique, semblable à celle de Tintoret mesurant avec un pistolet la taille de l'Arétin ! Sans aller même si loin, voyez combien nos grands peintres français, Poussin, Lesueur, David, Prud'hon, Gros lui-même, ont eu peu de goût pour les sujets de genre, soit qu'ils les aient dédaignés, soit qu'ils fussent incapables de s'y assouplir. *François Ier et Charles-Quint visitant les tombeaux de Saint-Denis*, c'est une admirable exception dans la vie de Gros, qui pourtant avait au premier chef le sens moderne. Géricault n'a pas su peindre les naufragés de *la Méduse* sans se croire tenu de leur donner des proportions épiques. Eugène Delacroix, quand il a représenté la *Noce juive*, a vu la scène avec les yeux d'un peintre d'histoire, accoutumé au grand. Il ne s'est pas complu à mettre en relief ces

détails ethnographiques qui eussent fait la joie de tel autre et son triomphe. Il n'a pas eu l'idée ou il n'a pas eu la faculté d'y ménager ces traits spirituels, ces morceaux d'un fin exquis, ces accidents curieux et inattendus qui donnent tant de prix à une toile de Meissonier. Ces danseurs du Maroc, ces musiciens passionnés, ces amoureux, ces paresseux, n'ont été pour lui qu'une des tribus humaines groupant ses plaisirs sous les rayons comprimés d'un ardent soleil.

Maintenant, si nous revenons à Ingres, nous comprendrons pourquoi il apporte une certaine gaucherie dans ses tableaux de *Jehan Pastourel*, de *Léonard mourant*, de *la Fornarina*, de *Molière*; et que s'il a, tout comme un autre, le talent de choisir ses types dans les vieux manuscrits, de puiser aux sources, il est cependant, par ses aspirations à la grandeur, inhabile aux causeries de l'art, impropre à l'expression des choses intimes. Mais, je le répète, son insuffisance doit être regardée comme une contre-épreuve de sa force.

Les lecteurs de la *Gazette* savent que le *Molière* d'Ingres parut, avec sa permission, dans le premier numéro de ce recueil, et combien nous fûmes heureux qu'un tel maître eût bien voulu signer à notre acte de naissance, et que l'un des sociétaires de la Comédie-Française, M. Geffroy, fît lui-même le dessin du *Molière*.

LXVIII.

Les dernières années du peintre furent charmées par la musique. Son plus grand bonheur était d'avoir à sa table ou à ses petites soirées quelques musiciens de choix, compositeurs, virtuoses ou dilettanti, Ambroise Thomas, Gounod, Sauzay, le parfait violoniste, et le peintre Sturler, et MM. Bezzozi et Dugasseau, qu'il nomme quelquefois dans ses lettres musicales. « Vous êtes attendu, mon cher ami, par une poularde du Mans, qui ne peut pas attendre, et par de la musique que vous aimez. Nous avons Gounod et nous comptons absolument sur vous. Il n'y a pas de bonne musique sans être bien entendue... Quel homme! quel héros que ce Haydn, l'Eschyle de la musique, il est tout; il a presque tout créé... » Ainsi écrivait-il à son ami M. Sturler, et dans le même temps il adressait à M. Marcotte la prière de faire dire par son aimable fille Marie la sonate du divin Mozart, n° 3, en *fa*, pour le sympathique plaisir qu'il y prendrait en pensée, lui Ingres. Il ajoutait :

« Cette sonate, très-bien dite par ma femme, fait le petit bonheur

de ma petite existence à Meung. Nous ne pouvons nous en lasser... Puisse-t-elle vous rendre tous aussi heureux que nous deux! car ce qui nous entoure n'a pas le don du ciel, de comprendre, d'aimer la musique, qui cependant n'incommodait pas Charles X. C'est fâcheux pour eux, il leur manque un sens.

« Notre habitation est charmante, honnête, confortable, beaux fruits du jardin, la paix, excepté que le bruit de Paris, nous l'avons changé pour le bruit des enfants: mais il en faut toujours un peu : cela serait trop monotone... Pour remplir tous les vides, je travaille quatre, cinq et six heures quelquefois, par jour: je m'amuse beaucoup à y faire des dessins de mes propres ouvrages. J'ai fait le saint Symphorien, le Romulus, un colorié de Charles X en costume du sacre, et autres...

« Mgr Dupanloup, évêque d'Orléans, m'a fait l'honneur de m'inviter de la manière la plus honorable. C'est, vous le savez, un prélat de la plus haute distinction. Son grand talent le met souvent sur la ligne des Bossuet. Je lui manifestai le désir d'entendre la messe épiscopale dans Sainte-Croix, le jour de l'Assomption, moi et mon beau-frère. Non-seulement, nous fûmes bien placés, mais il nous invita à dîner après la cérémonie en grande pompe. Je me suis cru à Notre-Dame. Après le dîné, il nous a montré lui-même la sacristie où j'ai vu plusieurs tableaux, entre autres un beau Jouvenet, *N.-S. au jardin des Oliviers*, un *Christ* de Zurbaran, et autres de Vouët. Ensuite, conduit au grand séminaire, j'y ai déniché un petit tableau de Lesueur, le *Sacrifice d'Abraham*, un petit *Saint Bruno*, et un Vouët, grandeur naturelle, la *Vierge et saint Ignace*. Je n'ai rien vu de plus beau que la figure du saint, comparativement... Je ne désire retourner à Paris qu'à cause de mon *Jésus*, que je veux finalement terminer cette année.

« P. S. L'ami Calamatta m'a écrit de Rome. Il y est très-heureux, ainsi que sa chère fille. Il est très-honoré et très-recherché du cardinal Tosti. »

LXIX.

Rapproché de M. Ingres, depuis la fondation de la *Gazette des Beaux-Arts*, que nous avions créée sous ses auspices, nous eûmes plusieurs fois l'occasion de le voir dans son atelier du quai Voltaire. Ce fut lui qui nous fit voir successivement des variantes de ses anciennes compositions, une *Vierge à l'hostie* entourée d'anges, qui avait été retenue par un M. Blanc; le tableau de *Jésus au milieu des docteurs*, et une répétition améliorée

de l'*Œdipe expliquant l'énigme*. Je dis améliorée, en ce sens que l'artiste avait cette fois retranché la petite figure du fond, celle qui s'enfuit effrayée de la tranquille audace que montre le fils de Laïus aux prises avec le sphinx. A l'entrée de cette caverne, en présence du monstre qui va peut-être le dévorer, OEdipe est bien plus intéressant à voir, isolé, livré aux seules forces de son intelligence, sans secours possible, sans autres témoins que des rochers à pic, dont les fentes laissent apercevoir au loin une ville antique, accablée de soleil.

Nous n'avons rien oublié des heures que nous passâmes dans cet atelier plein de choses et qui, à certains moments, se remplissait de visiteurs. Le maître octogénaire était alerte, impatient et brusque. Comme j'admirais la verdeur de son talent, la santé de ses œuvres, il me dit avec une sorte de tristesse indignée : « Oui, je suis vivant encore, mais au premier instant, après avoir fait ces belles choses, il faudra partir... je casserai comme verre. » Le jour où il exposa, au fond de l'atelier, le *Jésus au milieu des docteurs*, il était rayonnant. Il parlait volontiers et avec entrain. Il nous expliqua pourquoi le tableau nous paraissait si bien construit, car ce fut notre première observation... « J'ai commencé, dit-il, par le fond, par l'architecture. Les lignes une fois tracées, j'ai appelé une à une toutes mes figures, et docilement elles sont venues prendre leur place dans la perspective indiquée, s'asseoir sur les bancs de marbre, s'appuyer aux colonnes en spirale (que j'ai mises là en m'autorisant de l'exemple donné par Raphaël dans ses cartons), se ranger enfin autour de l'estrade sur laquelle trône l'enfant Jésus. »

Cette figure assise de Jésus enfant, dont les jambes trop courtes ne peuvent atteindre le pavé et restent pendantes, nous parut d'une charmante naïveté. Ce qui nous frappa le plus ensuite, ce fut la figure de la Vierge qui, après avoir cherché son fils dans le temple, l'aperçoit tout à coup sur le trône où son éloquence précoce l'a fait monter et, les bras étendus, le corps roidi par la surprise, demeure suspendue entre le sentiment de tendresse maternelle que lui inspire un fils retrouvé, et le respect étrange que lui impose la majesté d'un dieu apparu.

Les lignes de la perspective dans le pavement et la disposition symétrique des deux groupes de docteurs conduisent l'œil à la figure centrale, que font ressortir encore le grand vide laissé sur le devant du tableau et le parti d'ombre qui enveloppe les figures placées à la droite de l'enfant. Fidèle aux traditions qu'ont illustrées les Florentins du XVe siècle, traditions qui, du reste, étaient conformes à son goût naturel, Ingres a eu soin de consulter de près la nature, de particulariser chaque personnage, de varier ses types et de mettre à profit jusqu'aux inégalités

expressives de la laideur. Ses docteurs appartiennent à diverses races et ils viennent de divers pays. Il en est qui se rendent, facilement convaincus; d'autres qui hésitent, qui doutent, ou qui résistent résolûment. Celui-ci est un Arabe basané; celui-là un Juif vieilli dans la synagogue; cet autre a l'air d'un sophiste grec, et aux différences d'esprit et de races se joignent celles qui touchent au mérite pittoresque, les différences de tempérament : l'un obèse et replet, l'autre sec et nerveux, ou bien lymphatique et endormi. Sur les premiers plans, la perspective aérienne étant mal observée, les figures ne sont pas suffisamment séparées par une couche d'air et semblent beaucoup trop serrées; mais ce défaut s'arrête au troisième personnage des deux groupes : tout le reste est aéré et suffisamment profond ; l'architecture du fond est religieusement symétrique, et quant au mouvement des figures, il est arrangé dans un habile désordre.

Pour mon compte, ce qui m'intéresse le plus dans ce tableau, après la variété si piquante des physionomies, c'est la limpidité de la couleur, qui réunit à la légèreté de la fresque l'intensité d'une peinture à l'huile, saine et sincère. Le directeur de ce recueil, M. Émile Galichon, a fort bien dit : « Si M. Ingres n'a jamais donné une meilleure assiette à sa composition, jamais non plus, on peut le dire, son coloris n'a été plus fin ni son exécution plus souple. Les tons variés des draperies, ces tons d'une exquise délicatesse sont étendus franchement tels que la palette les a donnés, sans rien qui les fane d'avance ou qui les corrompe. C'est leur juxtaposition qui tantôt les fait valoir, tantôt les apaise, les rompt ou les harmonise. Mais ces nuances choisies, pures et nombreuses, n'empêchent pas le tableau de conserver son unité, grâce à la distribution du jour. Tout le côté gauche est enveloppé d'ombre et dans cette ombre transparente se groupent des figures agitées par la rumeur que soulèvent les paroles du jeune Dieu. De ce côté, pourtant, quelques accidents de lumière viennent réveiller certaines têtes qui sont justement les plus expressives, les plus frappantes par l'énergie ou la beauté du caractère. Comme l'avaient fait Masaccio, Filippino Lippi, Léonard, Raphaël, M. Ingres a su tirer le style des profondeurs mêmes de la nature. Il s'est attaché à des modèles remarquables et il en a exprimé l'individualité avec tant de force, que chacun est devenu un type. Des personnages vivants aujourd'hui ont été transportés par le génie du peintre dans la vie d'autrefois. Il en a fait des figures idéales ou d'une vraisemblance historique, sans leur ôter les accidents de la nature animée et remuante. »

Cette dernière observation est si vraie, que des quatre docteurs assis

sur le banc de gauche, le quatrième est tout le portrait de M. Magimel, élève et ami d'Ingres; mais, par une exagération dont il avait le secret, par la prétérition de certains détails et par le ressentiment de certains autres, Ingres a vieilli cette figure de dix-neuf siècles. Il a fait de ce Parisien moderne un Israélite des anciens jours, mais sans dénaturer ses traits, de façon que le modèle conserve sur la toile, en dépit de sa transformation, une étonnante ressemblance.

LXX.

Telles étaient les réflexions que nous suggérait le *Jésus au milieu des docteurs*, et nous avions de la peine à croire que le peintre, après l'avoir laissé quinze ans sur le chantier, et repris depuis une année environ, l'eût mené à fin en quelques mois, sans presque désemparer, avec autant de verve, autant d'entrain, d'une main si leste encore et, par moments, si juvénile. C'était vers le milieu de mai 1862. L'atelier était plein de monde. Nous parlions, tantôt tout bas, tantôt à voix haute, avec nos amis et collaborateurs de la *Gazette*, Émile Galichon, Alfred Darcel, Burty, lorsque la porte s'ouvrit et M. Vitet entra. Ingres le reçut avec sa politesse ordinaire, qui était déférante, mais vive, passionnée et mimique. Au bout de quelques instants d'examen, M. Vitet, se retournant vers le peintre, lui dit : « Ah! M. Ingres, c'est toujours vous qui êtes le maître, le vrai maître de notre temps. » — « Oh! monsieur, reprit Ingres, en s'inclinant, vous savez bien que je ne suis pas *le seul*... » Ce dernier mot fut souligné avec une intention d'ironie amère que tous les assistants ne comprirent point. C'était une allusion au récent article de M. Vitet sur les peintures d'Eugène Delacroix dans la chapelle des Saints-Anges, à Saint-Sulpice, article où l'Héliodore du brillant coloriste était comparé, par exception, à l'Héliodore de Raphaël.

CHARLES BLANC.

(La fin au prochain numéro.)

LA GRAVURE

LE BOIS ET LA LITHOGRAPHIE

AU SALON DE 1868

ANS des comptes rendus de Salons, antérieurs à celui-ci et publiés à cette même place, nous avions avancé cette proposition : le seul moyen de sauver en France l'art de la Gravure serait de distribuer aux graveurs de vastes travaux d'ensemble; d'entreprendre, par exemple, la reproduction des grands travaux décoratifs, anciens ou récents, qui ornent les palais nationaux, les édifices publics ou religieux; d'ouvrir une sorte d'album de cette École française, si visiblement et si injustement négligée par la Chalcographie du Louvre, et de faire un choix, si l'on ne voulait pas sortir de ce qui a été consacré à tort ou à raison par une acquisition officielle, de faire un choix dans les œuvres qui ont traversé le musée du Luxembourg.

Sollicité par des questions d'un bien autre ordre, le gouvernement n'a rien tenté de semblable, et depuis ce moment les faits n'ont cessé de nous donner raison. Cependant la ville de Paris a entrepris la reproduction des peintures murales de ses églises. Et c'est M. Signol qui, passant avant Eugène Delacroix, avant Hippolyte Flandrin, avant bien d'autres, a vu préférer son œuvre.

Une association d'artistes, d'écrivains et d'amateurs distingués vient de reprendre notre programe et de lui donner un sérieux commencement d'exécution.

Tous nos abonnés ont eu avis de la formation de la *Société fran-*

çaise de gravure. Un grand nombre d'entre eux y ont pris part, puisque les deux cents places de membres fondateurs ont été occupées en quelques jours et que, depuis cette première liste close, celle des membres associés s'est allongée au delà de toutes prévisions. Le succès si rapide de cette souscription a donc prouvé que le but à atteindre préoccupait sérieusement l'opinion publique.

Les membres fondateurs ou associés de la *Société française de gravure* ont déjà reçu un estimable burin, de M. Danguin, d'après le tableau du Louvre, la *Maîtresse du Titien*. Une médaille a montré l'estime qu'en faisait le jury. M. Danguin est élève de l'école de Lyon, de Vibert, d'Orsel, de M. Perrin. Il est assez singulier qu'au sortir d'ateliers aussi mystiques, préoccupés avant tout de la grâce efficiente dans la peinture, il se soit précisément arrêté devant une toile aussi chaude, aussi vivante, aussi sensuelle. C'est vraisemblablement son professeur de burin, M. Henriquel Dupont qui le lui avait conseillé. L'avis a porté ses fruits. M. Danguin s'est échauffé à ce soleil vénitien. Même il a été comme ébloui de ce qui était lumière : ses ombres sont froides, et le personnage entrevu dans le second plan et soutenant le miroir dans lequel la *bella donna* arrange négligemment ses cheveux d'or n'apparaît que comme un reflet sans épaisseur. Mais, en revanche, les épaules et le sein sont très-largement modelés et d'un travail qui traduit bien la pâte fastueuse du modèle.

Les souscripteurs de la *Société française de gravure* recevront, l'automne prochain, la *Stratonice* d'Ingres que Flameng ira terminer devant l'original même, en Angleterre. Puis on leur annonce une série de gravures d'après Raphaël, Perugin, Titien, Ghirlandajo, Sandro Botticelli, Paul Véronèse, Luini, Menlinc, Philippe de Champagne, Lesueur, Ingres. Un grand nombre des chefs-d'œuvre promis sont placés dans les galeries nationales étrangères, enfouis dans les musées des départements, ou conservés par des particuliers. Il est donc excellent de les faire connaître par la gravure. La *Société française de gravure* deviendra ainsi une institution privée internationale. Nous lui demandons de se limiter autant que possible à des morceaux absolument inédits et de faire acte de patriotisme et de largeur d'idées en ajoutant à la liste qu'elle a publiée quelques noms de ces maîtres qui sont la gloire de l'art moderne. Elle ne perdra que peu de sa considération vis-à-vis des critiques graves, et elle gagnera beaucoup aux yeux de l'opinion publique, aujourd'hui bien décidée dans ses jugements, en promettant, — je cite absolument au hasard, — la *Médée*, d'Eugène Delacroix, au musée de Lille ; le *Supplice des crochets*, de Decamps, que le marquis d'Hertford retient à Londres dans sa riche collection, ou le *Colonel des guides*, de Géricault.

Qui sait si l'action de la Société n'en serait pas plus décisive, si elle n'entraînerait pas ces graveurs qui flottent sans direction, parce que le passé ne les intéresse que comme étude et que le présent les effraye par les sacrifices qu'il offre en perspective? Rubens, Watteau, Prud'hon, ont bien trouvé autour d'eux des graveurs qui ont dégagé la dominante de leur effet, de leur dessin, de leur couleur, de leur sentiment. Pourquoi Géricault, Eugène Delacroix, Decamps, n'en feraient-ils pas naître dans cette génération si critique et si indépendante, si apte à tenter les voies nouvelles? Mais il faut pour cela des encouragements effectifs. Je suis assuré que ces graveurs trouveraient de fermes appuis dans la critique et dans le public. Courage donc aux éditeurs intelligents et hardis! Il est bien peu de nos lecteurs qui se doutent que telle planche au burin est payée dix, quinze, vingt-cinq mille francs; qu'elle exige de l'artiste une éducation générale complète, un sentiment supérieur du détail et du caractère, une habileté d'outil qui ne peut s'acquérir du premier coup, une application qui doit ne pas se lasser, une verve qui doit ne pas se refroidir pendant les deux, trois, cinq ans, et quelquefois plus, que l'on reste courbé sur un cuivre, à combiner des travaux, à choisir et à creuser des tailles, à les reprendre jusqu'à ce qu'elles expriment la relation exacte des blancs, des gris et des noirs avec les valeurs colorantes de l'original. Et qu'arrive-t-il aujourd'hui? C'est que le jour où la première épreuve est mise en vente, un photographe peut l'acquérir, la copier en secret et créer ainsi une concurrence qui décourage à jamais et l'éditeur et l'artiste. C'est ce qui a eu lieu pour l'*Hémicycle* de M. Henriquel Dupont, un des derniers grands burins que l'on ait osé entreprendre.

En présence de cette terrifiante concurrence, en présence des progrès croissants de l'eau-forte, mode de traduction plus vif, plus coloré, plus rapide, mais qui est limité à des dimensions restreintes, on peut prévoir le jour où la Gravure au burin sera un art d'État, comme la Tapisserie aux Gobelins. La Chalcographie du Louvre a déjà été créée dans ce but de protection. La plupart des grandes commandes qu'elle avait faites sont aujourd'hui rentrées dans ses magasins qui, véritablement, mériteraient d'être mieux connus du public. M. Thevenin, avec son *Alphonse d'Avalos, marquis de Guast*, d'après le Titien du Louvre, représentait seul, à ce Salon, la Chalcographie du Louvre. — M. Achille-Louis Martinet représentait l'Académie avec un *Saint Louis de Gonzague visitant les pestiférés à Rome*. — Outre la médaille de M. Danguin, il en a été décerné une à M. J.-B. Meunier, probablement par politesse internationale; mais si M. Meunier est Belge, en revanche ses gravures sont pâteuses et noires au possible. Qu'il travaille d'après Luini, d'après

Raphaël ou d'après Van Ost, c'est toujours le même aspect charbonneux et banal. — M. Huot, au contraire, dans son *Joueur de violon*, de la galerie Sciarra, s'est montré très-respectueux envers Raphaël. Il a un peu modernisé le type, et le dessin est devenu un peu pointu; mais le travail est élégant, et l'ensemble tout à fait délicat. La médaille que le jury lui a décernée est bien méritée. — M. Auguste Lehmann s'est appliqué à rendre la tristesse terne et la nudité glaciale du tableau d'Hippolyte Flandrin, qui est au musée de Lyon, le *Dante aux Enfers*. Il y a réussi, et sans exagérer les défauts de Flandrin comme le fait M. Poncet. — M. Franck, dans un mode plus habile et plus chatoyant, a rendu aussi l'aspect froid du Nil, sur lequel descend ficelé dans une barque le *Prisonnier égyptien*, de M. Gérôme.

M. Ferdinand Gaillard, talent singulier et artiste vraiment supérieur au rang qu'il occupe, n'a point obtenu de médaille! Que faudra-t-il donc qu'il envoie? son *Œdipe consultant le Sphinx*, qui a orné une des livraisons de la *Gazette*, est la meilleure pièce de son œuvre, l'une des plus intelligentes, des plus raisonnées qui aient été faites d'après Ingres. Le dessin, qui dans cette académie du maître traduit d'évidentes préoccupations du style grec, a été rendu avec toute sa recherche de style, sa souplesse et son nerf. Le masque d'OEdipe est plein d'intelligence. Son regard perce le sein du monstre, dont la beauté fatale est imprégnée d'une grâce fascinante. Chaque fois qu'il nous a été possible de l'écrire, nous avons dit toute la curiosité, toute l'estime que nous inspire ce talent, à qui l'on semble s'obstiner à refuser des travaux importants. Il est possible que le mode de burin ou de pointe qu'emploie M. F. Gaillard ne soit pas classique; j'accorde qu'il effleure le cuivre plutôt qu'il ne l'entame; mais en tous cas on ne peut lui refuser d'être exact, intelligent et pittoresque. Ce ne sont point là des qualités négatives, ou je veux y perdre mes lunettes de critique. Et si M. F. Gaillard, quoique élève de l'École de Rome, renonçait un jour à la gravure, il aurait encore un avantage moral sur ses rivaux plus favorisés, celui d'être un remarquable peintre de portraits.

Les trois médailles appliquées au burin, deux autres ont été offerte à l'Eau-forte qui prend ainsi, de Salon en Salon, une physionomie plus officielle. L'une d'elles a été donnée à M. O. de Rochebrune, antiquaire artiste dont le chemin a été bien rapide. L'aspect de ses eaux-fortes est très-particulier : les dimensions tout à fait insolites du cuivre, la brusquerie des clairs et des noirs, la fierté de l'attaque et du rendu des colonnades, des chapiteaux, des caissons, des plates-bandes, l'excès même

ed la morsure, leur impriment un caractère à la fois précis et décoratif qui devait leur conquérir la popularité. Le *Flanc oriental du donjon de Chambord* est un excellent renseignement archéologique. Le *Louvre*, façade de Henri II et pavillon de l'Horloge, avec les substructions de la cour du vieux Louvre et de son enceinte, découvertes en 1866, montre plus à nu, par sa sécheresse photographique et son manque d'ensemble, les défauts d'une donnée qui ne fait pas à l'art une part assez large. — M. A. Quéroy s'efforce précisément de concilier le respect du passé avec la familiarité de la vie réelle. Ses maisons, aux silhouettes et aux détails bien choisis, ont été habitées et le sont encore. Sa série des *Monuments du centre de la France* composera un jour une suite d'albums précieux. — C'est aussi ce que poursuit un jeune artiste qui s'est mis depuis peu à l'eau-forte, et qui y a très-habilement réussi. M. Delauney se promène dans tout Paris, le crayon à la main et, sous le pic des démolisseurs, fixe à la hâte les mille aspects de cette « ville inclyte ». — M. Potémont lui fait, dans ce même sens, une vive concurrence, et M. Trimolet, qui vient après eux, trouve encore à glaner.

Ce sont deux vues des démolitions du vieux Paris qui ont inauguré la réputation de M. Lalanne dans les premières livraisons de la *Société des Aquafortistes*, alors naissante et aujourd'hui reconstituée sur d'autres bases et sous le titre l'*Illustration nouvelle*. Nos abonnés savent quel chemin a fait, depuis, cet aimable et docile talent. J'ai cité sa *Vue des quais de Bordeaux*, dans le compte rendu de la dernière exposition de la *Société des Amis des Arts* de cette ville, en insistant sur l'avantage que les graveurs de profession retireraient des études peintes d'après la nature. La *Vue de Paris, prise du Trocadéro*, pendant l'Exposition universelle, confirme ce que ce conseil a d'utile. Si M. Lalanne avait fait d'abord une étude peinte, il aurait senti, qu'à moins de vouloir rendre tout comme dans un plan panoramique d'ingénieur, il y avait bien des détails, non pas à supprimer, mais à subordonner aux masses. Dans sa planche, le ciel est lourd et étouffe la composition. Je suis convaincu, du reste, qu'il n'y a aucun intérêt à tenter l'eau-forte sur d'aussi larges surfaces, sinon comme étude.

Les eaux-fortes proprement dites de « peintres » ne sont jamais nombreuses aux Salons. Les peintres les improvisent et les croquent en manière de jeu ou d'essai, chez un camarade qui a une pointe toute prête et une planche vernie. Un paysagiste aux qualités très-fines et très-contenues, M. Chauvel, y met plus de soin. Les *Bouleaux*, qui paraîtront prochainement dans la publication très-jeune et très-alerte de M. E. Lièvre, le *Musée universel*, sont touchés avec esprit et sont baignés dans une lu-

LA MORT LANÇANT DES FLÈCHES.

Gravé par M. Swain, d'après un dessin de M. Millais.

mière très-franche. — M. J.-L. Brown, dont la facilité est si prodigieuse, se repose d'une étude d'après nature, d'une aquarelle et d'un grand tableau de bataille, en gravant une fantaisie par des procédés dont il a le brevet. Il emploie, paraît-il, des substances particulières pour vernir son cuivre, du miel, je crois. En tout cas, le résultat est très-curieux, très-original. Le trait est gras comme dans les gravures sur zinc, et le ton qui l'enveloppe est plus varié, plus capricieux que dans l'aquatinte. Les croquis militaires de M. J.-L. Brown sont très-amusants et formeront un album à succès.

J'apprécie beaucoup les qualités natives de M. Courtry. Il est né aquafortiste, comme Pascal, mathématicien. Mais j'ai peine à comprendre comment ses envois lui ont valu une médaille, alors que son émule, M. Rajon, n'en obtenait pas. Rien ne légitime une pareille préférence, en admettant, ce que les faits détruisent trop souvent, que la médaille soit la constatation équitable, raisonnée, valable de mérites exceptionnels. Je n'attaque point la bonne foi du jury, mais c'est l'institution même de ces distinctions qui me paraît irrémédiablement dangereuse. Chaque année les mêmes questions se posent, les mêmes objections se dressent. Quel est le principe qui sert de base? Tantôt c'est l'âge de l'artiste, sa position, son passé, qui l'emportent; tantôt, nous l'avons vu plus haut, c'est sa nationalité; ou ce sont des influences de professeurs, ignorées du public, bien connues de ceux qui fréquentent les coulisses de la vie. Ici, certainement, les qualités de ces deux tout jeunes hommes se balancent à poids égaux. M. C.-L. Courtry attaque avec plus d'entrain, invente des travaux plus variés, fait mordre avec plus de vivacité; mais M. Rajon étudie avec plus de pénétration, dessine avec plus de style et plus d'attention.

M. Rajon et M. Courtry ont l'un et l'autre travaillé d'après des œuvres de M. Gérôme. M. Courtry a gravé le *Marché d'esclaves :* son eau-forte est souple, d'un beau ton, mais la lumière est inégalement distribuée et le rendu des extrémités manque d'accent. M. Rajon avait exposé *Rembrandt dans son atelier*, un *Corps de garde d'Arnautes*, et le *Muezzin*. L'entaille du cuivre par l'acide n'a pas toujours la profondeur voulue, mais tout est étudié, tout est interrogé, tout est voulu avec une attention vraiment surprenante : l'effet est en quelque sorte deviné, car les toiles originales sont dispersées en Europe et en Amérique, et c'est d'après des photographies qu'il faut travailler. Le dessin des mains, des pieds, des têtes, des costumes, de tout enfin ce qui arrête l'œil lorsqu'il passe de l'ensemble au détail, est si net, si franc, que nous serions curieux de voir M. Rajon aux prises avec quelque sujet important de M. Meissonier; c'est

MAQUIGNONS

Gazette des Beaux-Arts. Imp. Delâtre Paris.

là qu'on pourra le juger tout entier. M. Courtry, au contraire, aura tout avantage à suivre les coloristes. En tous cas, le présent de ces deux très-jeunes artistes est également plein de promesses.

Les premières, les meilleures pièces de l'œuvre de M. Jules Jacquemart ont paru dans la *Gazette*. Chacun de nos lecteurs a son opinion faite sur ce talent dont la perfection est en quelque sorte implacable. Son goût est toujours aussi sûr, ses yeux sont aussi perçants, sa main est aussi prodigieusement adroite. Même il a montré plus de souplesse, plus de sentiment de la couleur et des plans aériens qu'on ne lui en accordait jusqu'à ce jour, dans ce *Portrait d'homme*, par Franz Hals, un des joyaux de la collection L. Double. L'extraordinaire netteté du travail de M. Jacquemart est parfois au détriment de ces sacrifices qui aident l'œil et l'imagination à mesurer la distance séparant les objets. Ici il y a réellement un cube d'air entre le personnage et le fond. M. Jacquemart, outre ce portrait que nous tenons pour une des pièces les plus larges de son œuvre d'artiste, avait une série d'armures de joute, de pièces de harnais, d'armes blanches et d'armes à feu choisies dans la collection privée du surintendant des Beaux-Arts. Une exposition publique n'est pas un endroit favorable pour étudier ces réductions, parfois microscopiques. Les figurines, les ornements niellés, les moindres saillies du fer, de l'or, de l'ivoire, sont rendus avec une intelligence qui laisse bien loin derrière elle l'exactitude si souvent mise en défaut de la photographie. Mais, autant que j'en ai pu juger, le groupement d'autant d'objets importants sur un si petit espace est regrettable. Ces casques, ces chanfreins n'eussent-ils pas gagné à être isolés? Pour ma part, je préfère de beaucoup à ces tours de force, à ces chefs-d'œuvre lilliputiens qui enlèvent forcément aux armes de fer et d'acier la sévérité brutale ou la perfidie poignante de leur aspect, la série nouvelle des *Gemmes et Joyaux de la Couronne*. Là, M. Jules Jacquemart est incomparable, et il n'y a aucune chance qu'il soit ni atteint, ni dépassé : les ondes lumineuses ruisselant à travers le cristal taillé, les éclairs des émaux, le relief du camée, les méandres de la sertissure, le caractère de l'ensemble qui donne la date, la nationalité de l'objet et jusqu'au nom de l'orfévre, tout cela n'est qu'un jeu pour M. Jaquemart et lui constitue une très-haute originalité. — Pour grouper les genres, mais sans aucun projet de comparaison, nous citerons ici d'excellents *fac-simile* de reliures anciennes, par M. Tavernier, rappelant cette *Histoire de la reliure*, commencée jadis par M. J. Jacquemart pour MM. Téchener.

La médaille accordée cette année pour la gravure à M. Bracquemond, — qui l'obtint l'an dernier pour sa peinture, — est une de ces réparations

tardives qui disent, avec une simplicité bien éloquente, la banalité des récompenses officielles aussi bien que l'inconvénient relatif des excommunications. M. Bracquemond a-t-il plus de talent aujourd'hui qu'au jour où son portrait d'*Érasme*, d'après Holbein, un des plus sérieux chefs-d'œuvre de la jeune école française, subissait l'injure, volontairement supportée, de l'exposition au Salon des refusés en compagnie d'un *Jean Bellin* de M. F. Gaillard? Talent supérieur, talent égal, peu importe aujourd'hui, puisque l'artiste ne s'est point laissé aller au découragement. Et cependant qui sait dans quelle mesure il a supporté les conséquences de cette rigueur? Mais cela est passé, et telles sont les vicissitudes humaines, que nous le verrons faisant à son tour partie d'un jury où l'appellent l'indépendance de son caractère, son talent mâle et son jugement d'une impartialité bienveillante. Qu'il attende le plus longtemps possible. C'est une lourde responsabilité que d'avoir à juger des camarades, sauf dans le cas d'une association privée. La vraie place d'un artiste jeune est devant sa table de travail. M. Bracquemond, avec Méryon et M. Hédouin, a beauconp contribué au retour définitif de l'eau-forte. Il est aujourd'hui en pleine possession de ses qualités. Les scènes qu'il a gravées pour M. Bida, le *Paysage* d'après Théodore Rousseau, publié récemment dans la *Gazette*, la *Servante* d'après Leys, et la *Promenade vénitienne* d'après Bonington, qui appartiennent au *Musée universel*, le prouvent surabondamment. Quand il invente, il a parfois des inégalités, des faiblesses singulières; mais c'est le sort de tous ceux qui créent, et il ne faut pas lapider un père parce que, dans ses nombreux enfants, il en est un qui est difforme.

Les *Évangiles*, de M. Bida, occupent toujours, sous l'habile et soigneuse direction de M. E. Hédouin, une légion de graveurs à l'eau-forte. M. Nanteuil, M. Mouilleron, M. Gilbert ont échangé le crayon du lithographe pour une pointe, et du premier coup ils ont fait merveille. M. Veyrassat est l'un des plus zélés. Notre excellent collaborateur L. Flameng reste toujours des premiers, quoiqu'il n'ait rien envoyé à ce Salon qui fît partie de cet ouvrage. Outre des morceaux publiés dans la *Gazette*, la *Marie-Louise* d'après Prud'hon, d'un charme vainqueur, le portrait de *La Tour* et la *Madame Devauçay* d'après Ingres, d'un modelé si robuste et d'un effet si net, M. Flameng avait mis sous verre un premier état d'une assez grande eau-forte d'après M. Jourdan, le *Secret de l'Amour*. Le burin, que Flameng, élève de Calamatta, manie avec une souplesse rare, donnera à cette agréable préparation sa douceur définitive. — M. Foulquier, qui par certains côtés sinon d'éclat au moins de finesse, se rapproche de M. Flameng, avait envoyé quelques épreuves

TOMBEAU D'UN ÉVÊQUE A LIMOGES (XIVe SIÈCLE).

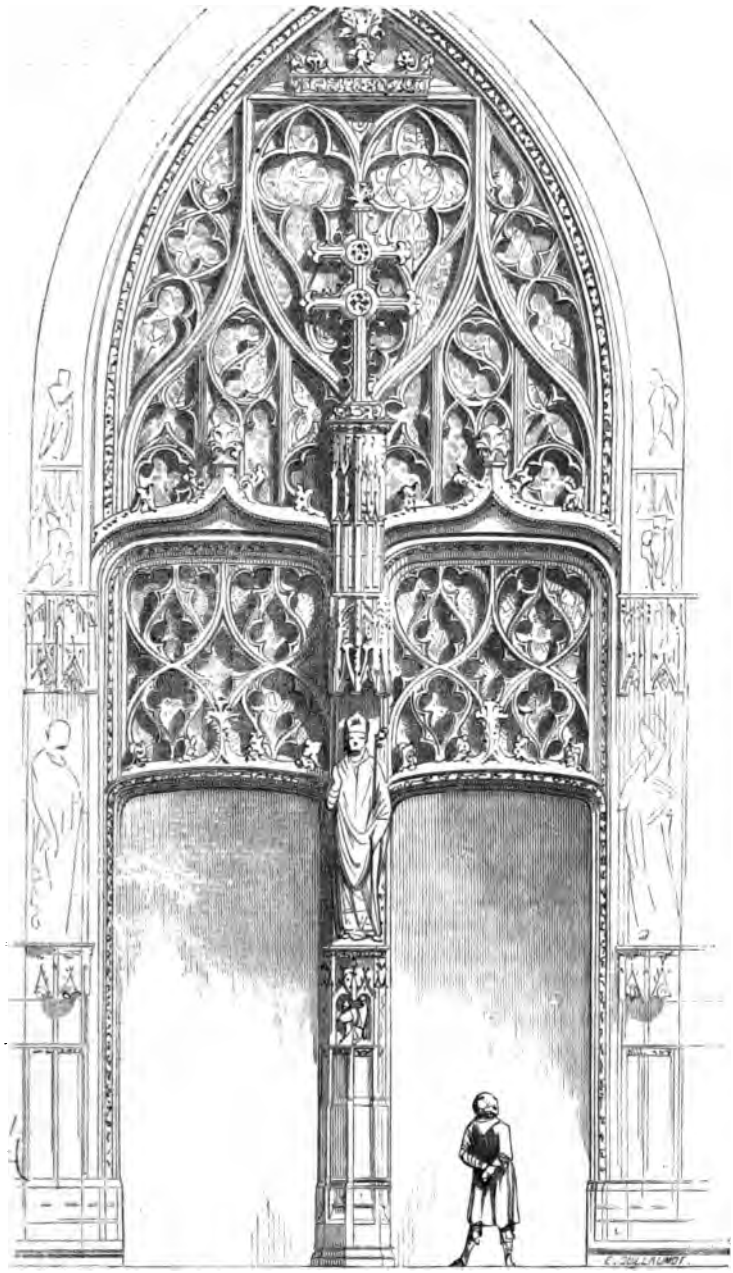
Gravé par M. E. Mouard, d'après un dessin de M. Viollet-le-Duc.

de son illustration des *Œuvres de La Bruyère*. A propos des envois des imprimeurs à l'Exposition universelle, nous avons dit combien, en dehors de la question d'art qui est ici de bonne qualité, ces eaux-fortes collées en tête même des chapitres s'harmonisaient bien avec le texte.

La Lithographie ne paraît point cette année aussi malade que nous l'avions redouté. Certes elle a fait des pertes notables, et le public ne s'y intéresse plus guère depuis que M. Bertauts a clos sa publication des *Artistes contemporains*. Mais il faut compter qu'elle ne cessera point d'être cultivée. On a remarqué avec moins de justesse que de malice qu'elle avait perdu de sa puissance réelle depuis que les peintres ne la cultivaient plus et que, vaincue par la renaissance de l'eau-forte, elle était devenue un métier spécial. Cela n'est exact que dans une certaine mesure. Les belles lithographies actuelles sont dues à des peintres. M. Jules Laurens est un peintre, M. Émile Vernier est un peintre aussi. Entreraient-ils, sans cela, aussi profondément dans l'intimité de Théodore Rousseau, de Jules Dupré, de Corot, de Troyon, de Decamps? Cette science facile du dessin qui caractérise les reproductions de M. Jules Laurens, cette expression rapide et légère des vigueurs, des clairs et des demi-teintes qui est le lot de M. Émile Vernier, ces deux lithographes les posséderaient-ils s'ils n'étaient habitués à les mettre, dans une mesure relative, dans leurs propres œuvres? — Je ne sais si M. Georges Bellanger a fait de la peinture, mais ce qui est indéniable, c'est que ses *fac-simile* d'après Prud'hon sont dignes d'un élève du maître. Son estompe n'a point de mollesse; il excelle dans ces blancs écrasés sur les plans lumineux qui, sur une simple feuille de papier bleu, évoquent la vie et font palpiter la chair.

M. Bargue a obtenu la médaille pour ses reproductions, dites en *fac-simile*, de dessins de maîtres anciens et modernes. L'intention aura été, une fois de plus, réputée pour le fait. — M. Pralon, qui exécute les chromolithographies avec la dernière précision, avait envoyé deux de ces pages de manuscrits qui ornent la splendide publication de la Ville, les *Historiens de Paris*; le style de ces manuscrits, dont l'un appartient au XIVe siècle et l'autre au XVe, est scrupuleusement respecté.

M. Adolphe Menzel, de Berlin, dont une grande toile officielle occupait une des parois du Salon carré, avait mis dans deux cadres quelques-uns de ses *Costumes de l'armée du grand Frédéric*. Le public les regardait peu et les prenait pour des bois, car ces soldats amorçant le fusil à pierre, présentant les armes ou brossant leur vêtement, ces détails de baïonnettes, de gibernes, de bonnets à poil, de cocardes et de passe-



PORTE CENTRALE DE LA CATHÉDRALE DE TOURS.

Gravé par M. Guillaumot aîné, d'après un dessin de M. E. Viollet-le-Duc.

poils, étaient dessinés au simple trait. Mais ceux de mes confrères qui aiment à savoir le fond des choses sont venus étudier là le secret de ce dessin si souple, si scrupuleux, si implacablement juste, si maître et si savant dans son apparente naïveté. Coloriste sans harmonie, M. Adolphe Menzel est un dessinateur de la dernière habileté. Si nos lecteurs veulent connaître quels liens intimes l'unissent à Chodowiecky et à M. Meissonier, qu'ils fassent venir de Leipsig cette *Vie du grand Frédéric*, de Franz Kugler, dans laquelle M. Menzel a semé tant de bois qui sont des merveilles de verve militaire et d'exactitude historique, de mouvement et d'effet, ou encore la grande série de figures à mi-corps des généraux du héros prussien.

Nous aurions voulu écrire quelques lignes sur les envois du forgeron Bonhommé; mais une sorte de fatalité pèse sur cet artiste si curieux et dont on sait à peine le nom. Les *Vues d'usines*, champs de bataille de la vie moderne, les *Soldats de l'industrie*, dont il sait si bien exprimer l'ardeur réglée et le pittoresque ajustement, étaient accrochés juste à cette hauteur où s'arrête le rayon visuel. Si l'on entreprend jamais le martyrologe des artistes modernes, M. François Bonhommé a tous les droits acquis pour l'ouvrir.

C'est à quelques lignes insérées dans le compte rendu de la Gravure à l'Exposition universelle et tombées par hasard sous les yeux de l'artiste, que ce Salon-ci a dû les envois du très-habile graveur anglais, M. Swain. Ces rapports internationaux sont assez importants pour que nous tenions à les constater. Il eût été de bonne justice et de bonne compagnie au jury de les cimenter par une médaille. Tout le monde s'y attendait, dessinateurs, graveurs et critiques, car les bois de M. Swain ont été remarqués dès le premier jour. Mais le jury, composé à peu près des mêmes personnes qui n'ont jamais consenti à décerner une médaille aux eaux-fortes de M. Seymour-Haden, a passé outre. Je n'ai point à faire ressortir ici l'importance de la gravure sur bois : plus les publications à bon marché se multiplient, plus son influence directe sur la foule s'augmente; plus aussi, il faut l'avouer, la gravure sur bois, menacée en France par la désastreuse concurrence des « procédés », énervée par le bon marché, dévoyée par l'insuffisance ou le laisser aller des dessinateurs, perd de son importance et tourne au canard. En Angleterre, au contraire, — les épreuves de M. Swain, extraites pour la plupart de publications populaires telles que le *Punch*, le *Cornhill Magazine*, le *Once a week*, sont là pour le prouver — la gravure sur bois est plus vive, plus claire, plus amusante, plus artiste. Elle rend quelquefois des travaux très-serrés,

très-compliqués, et alors elle est d'un prix élevé; mais d'ordinaire elle s'applique à simplifier les tailles en respectant l'effet, et elle devient ainsi d'un tirage beaucoup plus suivi et plus simple. Le principal mérite de M. Swain[1] est de conserver très-fidèlement le caractère de dessin et de couleur propre à chaque artiste : transparent avec M. Whistler, tendre avec M. Leighton, vif et gai avec Leech, plus serré avec M. Millais, il est avec M. Frédéric Walker sentimental et animé. On pouvait suivre dans son cadre tout le mouvement familier de l'art anglais contemporain.

Je ne prétends point que nous n'ayons en France des artistes aussi capables. Cependant notre école est un peu pédante; elle se rapproche trop souvent du burin sur métal; elle ne sait pas aussi adroitement réserver et distribuer les taches des blancs et des noirs qui donnent une saveur toute particulière. Elle avait toutes ces qualités au temps de Gavarni, de Daumier. Elle les reprendrait vite si des dessinateurs d'un talent absolu lui fournissaient l'occasion de travaux complets. Les publications en grand format, éditées dans ces dernières années et aujourd'hui passées de mode, montrent, dans les culs-de-lampe, dans les têtes de chapitres, que nous avons encore des graveurs de premier ordre; les grandes pages hors texte étaient seules insupportables. Parmi les gens de talent, et je ne relève que les noms qui figurent au livret, il suffit de rappeler MM. Pannemaker, Peulot, Verdeil, Pisan, Maurand, etc. — M. Marais est un très-habile artiste; il a gravé pour le *Paris-Guide*, dont l'impression est si défectueuse, mais dont les bois sont en eux-mêmes si soignés, une petite *Marche de cavaliers*, d'après M. Meissonier, qui est un chef-d'œuvre. M. Boetzel y a fait aussi des merveilles, la *Petite dame* de Rops, entre autres. M. Lefèvre y laissait à M. Edmond Morin tout le pétillant de son crayon, toute la brillante harmonie de ses blancs. — M. Rouget grave les oiseaux de M. Giacomelli, comme, dans leur modestie, ils n'auraient jamais aspiré à l'être. — M. Prunaire s'est voué à l'œuvre de M. Claudius Popelin; c'est lui qui, dans la dernière publication de ce laborieux artiste, *l'Art de l'émail*, a traduit, avec toute la grâce sérieuse des originaux, le buste de la *Reyne Eleuthérilide* et le petit *Génie brandissant une torche*. M. Prunaire avait au Salon la *Dévideuse*, d'après un dessin de M. Bonvin; c'est un *fac-simile* plein de crânerie.

Le bois ne se borne pas au pittoresque et au canard; il a aussi une mission plus sérieuse : c'est la reproduction des documents exacts, des ob-

[1] Le bois que nous reproduisons page 113, gravé par M. Swain d'après M. Millais, *la Mort lançant ses flèches*, nous a été prêté fort obligeamment par les éditeurs du *Once a Week*.

jets d'art. Nos lecteurs sont souvent témoins, dans la *Gazette*, des efforts que font nos artistes; ils ne se doutent assurément pas du prix énorme que cela entraîne et que telle page, d'un rendu minutieux, peut nous revenir, dessin et gravure, à plus de 400 francs. C'est là l'écueil des publications illustrées; c'en est aussi le suprême éloge. Ainsi le bel aspect du *Dictionnaire du mobilier*, du *Dictionnaire d'architecture* de M. Viollet-le-Duc, ces trésors d'érudition familière et scrupuleuse, d'aperçus ingénieux et profonds, d'amour éclairé de l'art français, est dû en partie à la perfection avec laquelle les dessins de M. Viollet-le-Duc ont été respectés. Les frères Guillaumot aîné et Guillaumot jeune ont la plus belle part de l'éloge: il est impossible d'apporter à un travail aussi précis une application plus soutenue, plus intelligente; de colorer avec plus de modération et de réussite des traits qui doivent rester mathématiquement précis. M. Mouard est également un graveur très-intelligent : son *Reliquaire* et ses deux *Encensoirs du Musée de Moscou*, mis sur bois par M. Léon Gaucherel avec son sens pénétrant de l'archéologie religieuse, ont su conserver toute la couleur et l'exactitude du trait primitif.

Les demoiselles avaient fait invasion. Il faut les accueillir avec bienveillance, car ce genre de gravure est l'art dans lequel elles ont le plus de droit à réussir. Mlle Hélène Boetzel, élève de son frère, est une artiste des mieux douées; son nom, si elle travaillait seule, serait déjà populaire. — Mlle Élise Flameng, élève également de son frère, débute d'une façon qui doit l'encourager; sa *Sorcière*, d'après Franz Hals, est traitée d'un outil agréable et solide; le fond est gris comme dans une eau-forte bien mordue. — Enfin, avec Mme Ve Brux, Mlle Thomas, Mme Trichon, il faut citer en masse les élèves de M. Trichon, Mlles L. Basset, Aline Lemaire et Jeanne Schiff. Approchez, jeunes élèves, et vous messieurs du jury, *manibus date lilia plenis !*

Le public est tout disposé à applaudir et à bien payer : toute une légion de jeunes peintres et de graveurs habiles ne demande qu'à se signaler... Qu'attendent donc les éditeurs pour donner à la génération actuelle des publications dignes de ses désirs, dignes de sa critique?

PHILIPPE BURTY.

LÉONARD DE VINCI

LA GRAVURE MILANAISE ET PASSAVANT.

Léonard, ce frère italien de Faust...

MICHELET. *Renaissance.*

ANS l'histoire de l'art et de la science, à l'époque de la Renaissance, il existe une lacune regrettable. Ce que Quatremère et Passavant ont fait pour Raphaël, d'autres plumes savantes et habiles auraient dû, depuis longtemps, l'avoir tenté pour le Vinci. Nous ne possédons pas encore une biographie vraiment complète de ce grand homme. Certains côtés de cette vaste intelligence ont bien été mis en évidence par des écrits récents fort estimables; mais, en somme, on n'a fait jusqu'ici que paraphraser l'ouvrage trop modeste d'Amoretti, qui n'a su lui-même que résumer et coordonner un peu sèchement ce que son prédécesseur à l'Ambrosienne, M. Oltrocchi, avait pu réunir. Certes, depuis Vasari jusqu'à M. Clément, nous pourrions signaler des travaux importants comme ceux de Tiraboschi, Libri, Venturi, Bossi, Delécluze, Planche, Charles Blanc, Rio, Waagen et divers autres; mais, malheureusement, chacun de ces écrivains appréciés s'est volontairement renfermé dans un cercle étroit, ne voyant dans Léonard que le côté qui pouvait l'intéresser plus particulièrement. L'ensemble si majestueux que nous offre l'étude de l'homme, du savant, de l'artiste, puis celle du milieu dans lequel il a vécu, n'a pas encore inspiré l'ouvrage vraiment digne de ce génie. Hâtons-nous d'ajouter que ce

qui était peut-être aisé à l'époque où la presque totalité de ses écrits, de ses dessins se trouvait encore en Italie, est devenu plus difficile depuis leur dispersion, en France et en Angleterre, dans les collections publiques et particulières, ces dernières étant d'un accès toujours difficile. On dirait, en vérité, qu'il y a eu comme une conjuration contre ces malheureux manuscrits, depuis la sotte négligence des héritiers de Francesco Melzi au XVIe siècle, jusqu'à la rapacité des modernes conquérants. Le dernier mot sur Léonard ne sera dit qu'après l'étude la plus minutieuse, la plus attentive de ses écrits. Au fur et à mesure que l'on procédera dans l'examen critique de ses ouvrages, on verra se développer autour de ce génie sans bornes qui, à lui tout seul, représente la renaissance des arts et des sciences, l'auréole la plus radieuse, et son image grandira jusqu'aux proportions d'un véritable colosse. *Scribit quam suscitat artem* [1]. Jamais l'art et la science ne se sont réunis dans une étreinte plus féconde : phénomène rare, quoi qu'on en dise, et sur lequel on ne saurait assez insister en vue de certaines tendances de l'art moderne, dont les résultats font involontairement penser à ces reproches que Montaigne adressait aux peintres de son temps, qui « artialisaient la nature au lieu de naturaliser l'art. » Et pourtant le Dante l'avait dit : L'art doit suivre la nature comme le disciple suit le maître, de sorte que votre art soit, pour ainsi parler, petit-fils de Dieu.

Che l'arte vostra quella, quanto puote,
Segue come il maestro fa il discente,
Si che vostr'arte a Dio quasi è nipote.

Un philosophe moderne — V. Gioberti — symbolisait spirituellement la science par la ligne droite, et l'art par la ligne courbe; jamais ces deux lignes ne se sont plus amoureusement entrelacées que dans les œuvres de Léonard, rappelant ainsi le caducée des anciens couronné d'ailes, emblème éternel du génie franchissant tous les obstacles et planant dans les régions supérieures. Personne, ni avant ni après lui, n'a

1. C'est la légende d'une belle et rare médaille exécutée par un anonyme italien au commencement du XVIIe siècle. Diam. 6 cent. : Leonardus Vincius Florentinus. Son buste à gauche R *Scribit. quam. suscitat. artem.* Une plume et un pinceau en sautoir; au-dessus une couronne. Mus. Mazzuchelli. — Léonard signait *Vincio* (ou *Vincius*) et non *da Vinci,* ainsi que l'a noté dernièrement le marquis Campori (*Gazette des Beaux-Arts,* tome XX, p. 44). Cette médaille viendrait donc confirmer une fois de plus l'opinion avancée par notre savant compatriote, qui est aussi celle des contemporains de Léonard : Cesariano, G. Tory, Gaurico, Bandello, et surtout Paciolo.

su mettre en harmonie l'élévation du sentiment avec le sens de la vie extérieure, avec la libre actualité des caractères et des figures. « C'est « avec une justesse de jugement et une finesse de tact qui va presque jus- « qu'au raffinement que Léonard pénétra, plus profondément qu'un autre « n'avait fait avant lui, le secret des formes du corps humain, ainsi que « l'âme de leur expression », dit Hegel, dans un langage digne du sujet. Il a été donné à Léonard de résoudre, à lui tout seul, le grand et nouveau problème posé aux grands maîtres de la Renaissance. Jamais le sentiment inspiré par la dignité et la vérité de la religion n'a été poussé plus loin que dans la *tête du Christ* (musée de Brera); jamais l'apparence d'une réalité parfaitement vivante et humaine, ainsi que l'expression d'une *sérénité douce mêlée d'une pointe d'ironie, de fierté et de provocation contenue*, selon la belle expression de M. Charles Blanc, n'a été prise sur le fait aussi vraie, aussi sublime que dans l'indescriptible sourire de la Joconde. Et pourtant l'homme qui a produit ces chefs-d'œuvre pouvait, à son gré, se lancer dans les spéculations mathématiques de la mécanique céleste et terrestre, construire des forteresses, canaliser les fleuves, percer les montagnes « *ut de valle in vallem iter esset* », dit Sandrart, proposer aux Priori étonnés de Florence d'élever, sur plusieurs marches, sans l'ébranler, le temple de Saint-Jean, imaginer le blindage des navires *et navili che faranno resistentia al trarre de omni grossissima bombarda*[1], avoir l'intuition des découvertes de la physique ainsi que de la chimie modernes, être poète à ses heures, libre penseur souvent, sculpteur, musicien, et réaliser, en un mot, sans forfanterie, toutes les promesses qu'il avance dans sa célèbre épître à Louis le More. Léonard était encyclopédique tel qu'on pouvait l'être de son temps. Le ciel, dit Vasari, envoie quelquefois sur la terre des hommes qui ne représentent pas seulement l'humanité, mais la Divinité même. En vérité, rien ne nous étonne plus en lui, si ce n'est le reproche qu'il s'adresse de n'avoir pas atteint le but de la perfection de l'art; car c'est de son vivant et à son instigation que Platino Piatto, son ami, avait composé pour lui l'épitaphe qui se termine par ce distique :

Defuit una mihi simmetria prisca, peregi
Quod potui : veniam da mihi, posteritas.

La ville de Milan, sa seconde patrie, après de longs siècles d'oubli ou

1. Lettre de Léonard à Louis le More, citée par Oltrocchi, reproduite par Amoretti. Elle se lit écrite de droite à gauche au fol. 382 du *Codice Atlantico*. Bibl. Ambrosienne à Milan.

d'insouciance, va enfin, dit-on, lui élever un monument, et c'est justice; mais ce qui serait vraiment bien plus digne de lui, ne serait-ce pas la publication complète de ses écrits? L'histoire des sciences mathématiques et physiques s'enrichirait d'un nouveau chapitre aussi bien que celle de l'humanité. Il faudrait, pour entreprendre ce noble travail, l'initiative d'un Institut, comme celui de France, qui conserve dans sa bibliothèque une grande partie des écrits de Léonard, et qui, par ses correspondants, pourrait avoir une communication facile de ce qui se trouve encore en Italie et en Angleterre. Un homme seul (l'expérience l'a déjà prouvé par les tentatives de Venturi et Libri) difficilement réussirait. Un savant doublé d'un artiste « *rara avis* » peut espérer de pouvoir, par un système unique et rationnel, coordonner les lambeaux de phrases avec les dessins qui s'y rapportent. La photographie trouverait ici son véritable champ d'action, et pourrait ainsi faire amende honorable pour toutes les niaiseries et les obscénités dont elle s'est rendue coupable[1].

Ce préambule trouve dans la *Gazette* sa place naturelle : car, par le portrait-médaillon de Léonard qui orne son frontispice, elle s'est volontairement placée sous le patronage ou, pour dire mieux encore, sous l'invocation du grand maître.

En attendant que cette noble entreprise puisse se réaliser à la plus grande gloire de Léonard et au plus grand profit des sciences et des arts, descendons de ces cimes ardues où nous a conduit le nom vénéré du maître, pour nous occuper d'une étude plus humble et surtout plus proportionnée à nos forces.

Nous avons ici même, il y a quelques années [2], pris à partie le nouveau *Peintre-graveur* de feu Passavant, en taxant d'inexactitude ce qu'on y dit de Léonard. Nous développerons aujourd'hui nos sentiments à cet égard. Et d'abord Léonard a-t-il réellement manié le burin? Ce génie universel a-t-il tenté cette voie de l'art nouvellement défrayée par les Italiens et presque en même temps par les Allemands? La réponse n'est pas aussi aisée peut-être que certains écrivains modernes l'ont cru d'abord. Les documents ainsi que les preuves qu'on a produits jusqu'à ce jour sont évidemment insuffisants et même controuvés dans

1. Le *Trattato della Pittura* séparé sans raison des écrits qui lui servent de commentaire ne peut donner qu'une idée insuffisante, incomplète, et bien des fois inintelligible de la pensée, car il n'est qu'une partie du grand ouvrage sur les arts du dessin. Dans le manuscrit de la bibliothèque Pinelli ce traité a pour titre : *Discorso sopra il disegno di Leonardo Vinci. — Parte seconda.* Amoretti pense, non sans raison, que la première partie en devait être le *Traité de la Perspective.*

2. *Gazette des Beaux-Arts,* livraisons du 1er octobre 1863 et du 1er novembre 1864.

bien des cas, tirés qu'ils sont d'ouvrages rares, mal lus et très-souvent mal compris. Nous craignons fort que la conclusion de ce débat ne soit plutôt de diminuer que d'augmenter le nombre déjà très-restreint de pièces qu'on a cru pouvoir lui attribuer. Léonard a bien certainement fourni les motifs de plusieurs gravures soit sur bois, soit sur métal; mais de là à l'exécution matérielle, manuelle, il y a loin encore. Si la vérité peut se dégager de nos raisonnements, on voudra bien nous pardonner de faire tomber des illusions.

Les gravures attribuées au Vinci sont de deux genres différents : celles qui, exécutées en relief sur bois, ornent certains livres imprimés à Milan et à Venise vers la fin du XVe siècle ou le commencement du XVIe; et celles gravées en creux sur cuivre, d'une taille excessivement simple et primitive, presque toujours sans croisements, dont on trouve quelques très-rares épreuves, quand elles ne sont pas uniques. Dans ces derniers temps Zani et Amoretti ont attiré l'attention des curieux sur les illustrations de certains livres; Ottley, Wilson, Waagen, Duplessis, Passavant et Renouvier ont avancé le nom de Léonard avec quelque hésitation, il est vrai, en décrivant différentes pièces des cabinets de Londres et de Paris; mais Lomazzo, Morigia, Lanzi, tous les historiens de la gravure, les plus anciens biographes de Léonard, sont muets. On a souvent parlé d'une collection de mémoires et documents sur l'école lombarde, formée tour à tour par de Pagave, Albuzzi, le peintre Bossi, Fumagalli et Cattaneo; il en est question dans les notes de l'édition de Vasari publiée par Le Monnier; Waagen, Rio et Passavant déclarent y avoir puisé largement. Ces documents ont passé dans la bibliothèque de notre ami, le comte A. Melzi. Nous avons eu le plaisir de coordonner, il y a trois ans, tous les papiers de la collection de manière à rendre les recherches plus faciles. Si jamais l'école milanaise doit avoir un jour son Vasari, c'est là qu'il trouvera les matériaux nécessaires à son œuvre. Mais, dans le dossier de Léonard, nous n'avons rien trouvé qui soit à l'appui de l'opinion d'Ottley et de Passavant. On a été plus loin encore en prétendant que Léonard avait introduit la gravure à Milan. C'est une erreur. L'influence très-grande qu'il a exercée sur l'art en Lombardie ne doit pas nous rendre injustes envers les grands artistes qui l'avaient précédé parmi nous. Déjà au XIVe siècle, sous Azone Visconti, un grand mouvement en avant s'était fait avec Giotto et Giovanni de Balduccio de Pise [1]. Si les peintures du

1. Voir Crowe et G.-B. Cavalcaselle, *A new History of Painting in Italy, London* (Murray 1864), à la page 339 du 1er vol., où se trouve résumé tout ce que Lanzi, Rosini, etc., ont pu dire à ce sujet.

premier ont disparu, il nous reste toujours du second le *Tombeau de saint Pierre martyr*, une vraie merveille, quoi qu'en dise Cicognara.

L'influence des anciens peintres milanais sur Léonard est un fait qui n'a pas besoin de démonstration; arrivé *Florentin* à Milan, il en est parti *Milanais*. Léonard retrouva chez les artistes lombards les qualités qu'il aimait, et voilà comment il put rester seize ans à Milan. Il avait trouvé à qui parler. La seule munificence d'un prince qui protégeait les artistes plutôt par politique que par goût n'aurait pas suffi pour l'arrêter si longtemps, et surtout pour le faire revenir une fois les changements politiques survenus. « La Lombardie, dit avec raison Dumesnil, fut réellement « le *fons aquarum* de la renaissance. La végétation plantureuse de ses « plaines si bien arrosées se retrouve dans ses écoles aussi multipliées, « aussi nuancées et variées que ses villes. »

L'influence toscane avait continué dans la peinture, la sculpture et l'architecture par les travaux de Giovanni de Grassi, de Masolino da Panicale, et plus tard par le Filarète et Michellozzo; mais en même temps un art tout particulier et sentant son terroir se formait en Lombardie par le mélange des traditions toscanes et padouanes. Mantegna avait pour disciples des Milanais qui ont rapporté chez eux les traditions du Squarcione. Enfin le vieux Foppa, Léonardo da Bisuccio, Buttinone, Civerchio, Troso da Monza, Zenale de Treviglio, sont la preuve qu'un art véritable et même très-développé existait à Milan bien avant l'arrivée de Léonard. Le château de Pavie et la Chartreuse sont là encore pour témoigner de la vérité de nos paroles. Pour en revenir à la gravure, elle avait déjà droit de cité chez nous bien avant l'année 1483. Les incunables de la typographie milanaise contiennent des gravures sur bois, souvent très-grossières, il est vrai, mais qui, sous la rudesse de leur exécution, trahissent des inspirations très-remarquables, de grandes beautés dans la composition. Si l'on entend parler seulement de la gravure en taille-douce, on se trompe encore; nous connaissons à l'Ambrosienne un livre parfaitement inconnu qui tranche la question, car, imprimé en 1479, il est orné de trois gravures sur cuivre tout aussi bien que le *Monte Sancto di Dio* de 1477. Cet ouvrage est si intéressant et en même temps si rare, que nous croyons devoir en donner en note la description [1]. Nos amis les iconophiles ont certainement remarqué la date de ce précieux

1. C'est un in-4° semi-gothique, imprimé à Milan, l'an 1479, par G. Brebia et Philippe de Lavagnia. Le titre : *Sumula overo sumeta de pacifica conscientia*, l'auteur Fra Pacifico Novarese, de l'ordre des Frères mineurs. 240 ff. sign. A...Y...D... la première de ces gravures se trouve au *recto* du f. 6 de la sign. E, et représente une quadruple couronne votive en forme de lampe, et couronnée par un globe et une

volume, 1479, qui le place entre le *Monte Sancto* de 1477, et le *Dante* de Nicholo di Lorenzo della Magna, 1481, de Florence. Il est donc le *second* livre orné de gravures en taille-douce.

Cet art de la gravure, qui, appliqué à l'ornementation, était cultivé avec succès depuis le commencement du xve siècle dans une ville renommée déjà à cette époque dans toute l'Europe pour la perfection du travail de ses armuriers damasquineurs et azziministes, de ses orfévres nielleurs, ne devait pas tarder à profiter de l'invention de Maso Finiguerra [1]. La dénomination d'école milanaise de gravure qu'on n'a pas hésité à employer nous paraît en vérité trop ambitieuse pour un nombre très-restreint d'adeptes, soit milanais, soit vénitiens ou même florentins, et presque toujours anonymes ; mais enfin nous n'en avons pas d'autre, et nous l'adopterons. La plus remarquable des planches gravées à Milan dans les dernières années du xve siècle est celle que Zani, Bartsch, Ottley, Passavant, Brulliot et Renouvier ont donnée à Donato Bramante à cause de l'inscription : BRAMANTUS FECIT IN MLO M... (voir Passavant, *Peintre graveur*, page 179 du Ve vol. ;) mais ces mots nous paraissent plutôt avoir trait à l'architecture du fond tout à fait bramantesque, qu'au graveur même. L'exécution de cette pièce, dont

croix. On lit sur ce globe les mots : *Salve Regina;* sur les couronnes : *Ogesa domina— que tera pontis et hera. — Ave maris stella.* La quatrième n'a aucune légende, mais on trouve sur les chaînettes : *Beata mr Dnupta — Bta* DI *geitrix — alma redetoris mat. — Sub tuum presidium.* Au-dessus de la couronne vers la marge d'en haut, est représentée; l'Annonciation. Le style de cette composition est tout à fait florentino-milanais, et le faire de la gravure rappelle Baccio Baldini, ou mieux, peut-être, ce maître anonyme florentin qu'on a souvent confondu avec Nicoleto de Modène. — Les deux autres planches placées au verso de la sign. M. H., et au recto de la suivante, sont d'un moindre intérêt : on y voit seulement un *arbor affinitatis,* et *arbor consanguinitatis.* Ces gravures ont été exécutées pour l'ouvrage du Pacifico, bien que tirées à part et collées en plein sur des feuillets blancs réservés dans la disposition du livre ; cela est prouvé par les mots qu'on lit à la page précédente : « et tuto questo se se « cognosce per la corona quivi per contra depincta et collocata. » Un exemplaire, le seul connu, est à l'Ambrosienne de Milan.

1. Voir Cellini, Garzoni, Morigia; *Nobiltà di Milano.* Lazari Vin^o : *Notizia delle opere d'Arte, d'Antichità della raccolta Correr di Venezia,* 1859, page 214. Francesconi : *di un urnetta lavorata all'agemina Venezia,* 1800; la *Gazette des Beaux-Arts,* vol. XII, page 64, pour un article de Henri Lavoix sur les *Azziministes,* où l'on décrit le même coffret damasquiné de Paulus Ageminius, qui fait toujours partie du cabinet Trivulzio de Milan, et finalement Jules Labarte : *Histoire des Arts industriels,* etc., vol. IVe, page 385. L'inventaire original des objets en or et en argent, donnés en 1497 par Ludovic Sforza au couvent de Sainte-Marie-des-Grâces à Milan, pour usage de culte, sur 22 articles, en compte au moins 14 en argent et or niellés.

nous avons sous les yeux l'exemplaire Perego décrit par Zani nous paraît plutôt l'ouvrage d'un écolier très-habile du Mantegna. Les nombreuses figures rappellent le style de ce maître. On a voulu aussi donner à l'école milanaise et au Bramante d'autres pièces décrites par Bartsch et Passavant, où sont divers beaux édifices formant une rue; mais elles sont trop médiocres, même sous le rapport de la perspective, et trahissent le faire de l'école bolonaise de la fin du XVIe siècle.

Avant de passer en revue les pièces qu'on a prétendu *léonardesques*, nous devons ici une mention honorable à M. Renouvier, à M. Galichon et à M. George Duplessis pour leurs bons travaux sur les gravures milanaises [1].

GRAVURES EN RELIEF SUR BOIS OU SUR MÉTAL.

Deux passages tirés de l'ouvrage : DE DIVINA PROPORTIONE, du meilleur ami de Léonard, Fra Luca Paciolo da Borgo san Sepolero, composé à Milan en 1496 et imprimé avec beaucoup d'additions, à Venise en 1509 [2], in-folio par Paganino, ont donné une base à la supposition que Léonard avait gravé sur bois les nombreuses figures géométriques stéréométriques, soit pures, soit appliquées à la figure humaine et aux lettres de l'alphabet, qu'on rencontre en grand nombre dans cet ouvrage aussi rare qu'intéressant. Tiraboschi a signalé le premier ces passages qu'Amoretti et Zani ont depuis commentés chacun dans un sens opposé.

Ce débat a été repris de nos jours avec une certaine vivacité par MM. Libri, Renouvier, Duplessis, Rio, M. Clément, et surtout par M. Charles Blanc. Avant de nous prononcer, nous demanderons une dernière révision des témoignages avancés.

Voici ces passages de Pacioli. Dans une lettre latine adressée à Pierre Soderini (sign. a. 11), après avoir parlé de ses ouvrages, Pacioli poursuit

1. J. Renouvier : Des types et des manières des graveurs dans les *Mémoires de l'Académie des sciences et lettres de Montpellier*, 1853, 54, 55, 56. — Émile Galichon : De quelques estampes milanaises attribuées à Cesare da Sesto, *Gazette des Beaux-Arts*, tome XVIII (1er juin 1865), page 546. — George Duplessis : De quelques estampes de l'ancienne École milanaise; *Revue universelle des Arts*, 7e année, XVe vol., juin 1862.

2. Passavant fait à propos de cet ouvrage une confusion bien étrange. Il parle d'une première édition de la *Divina proportione*, de Venise, 1494; mais elle n'a jamais existé. Évidemment il a confondu deux ouvrages de Pacioli bien différents. C'est la *Summa de Arithmetica*, dont on a deux éditions, l'une de Venise, 1494, l'autre de Toscolano, 1523, publiées par Paganino; mais l'ouvrage qui nous occupe ici n'a eu qu'une seule et unique édition de Venise, 1509. In-fo.

ainsi : « Nec vero multo post spe animos alentes libellum cui *divina* « *proportione* titulus est : Ludovico Sphorciæ Duci mediolanensi nun- « cupavi : tanto ardore ut schemata quoque sua *Vincii* nostri *Leonardi* « manibus scalpta : quod opticem instructionem reddere possent addi- « derim. » Le second passage se lit au chapitre VIe, fol. 28 (verso), où il est traité des proportions de la base d'une colonne ; il se termine ainsi :

« ..... Comme vous pouvez voir dans la disposition des corps régu- « liers et autres que vous trouverez plus loin et tels qu'ils ont été *faits* « par Léonard de Vinci, très-digne peintre architecte musicien et doué de « toutes les vertus, à l'époque où nous étions dans la ville de Milan, au « service du très-excellent duc Ludovico Maria Sforza Anglo, entre les « années 1496 et 1499. A cette époque nous avons quitté cette ville « ensemble à cause des événements, et nous allâmes nous établir à Flo- « rence..... *A Milan, j'avais de mes propres mains enluminé et orné ces* « *dessins,* qui étaient au nombre de 60, pour les insérer dans l'exemplaire « destiné au duc, et dans deux autres aussi, l'un pour Galeaz Sanseverino « à Milan, l'autre pour le très-excellent Pierre Soderino, gonfalonier de « Florence, dans le palais de qui il se trouve maintenant, etc.[1].» On voit donc que Paciolo a voulu parler de la part que Léonard a prise dans la confection de ces manuscrits, et qu'il n'a jamais entendu parler des *bois du volume imprimé à Venise en* 1509.

Le second passage n'a été cité dans son intégrité que par Zani, à qui sa perspicacité ordinaire a fait cette fois défaut. Amoretti et Bossi ont observé que l'ouvrage de Pacioli fourmille de mots très-difficiles à comprendre quand il écrit en italien, et nous ajouterons que son latin est assez barbare pour qu'on ne donne pas trop d'importance à l'expression *scalpta* qu'il a employée en cette occasion. Le brave moine ne visait nullement à l'élégance dans son latin tout scolastique et tant soit peu macaronique. Vouloir induire du mot *scalpta* en cette circonstance que

1. « Comme apien in le dispositioni de tutti li corpi regulari e dependenti di sopra « di questo vedete quali sono stati facti dal degnissimo pictore, prospectico architecto, « musico et de tutte virtù doctato *Leonardo da Vinci* Fiorentino, nella cita di Milano « quando a li stipendii 'dello Excellentissimo Duca di quello Ludovico Maria Sforza « anglo ci retrovavamo nelli anni della nostra salute 1496 sinoal 99 donde poi-da poida « siemi per diversi successi in quelle parti ci partemmo et a Firenze pur insieme tra- « hemmo domicilio,..... e le forme de dicti corpi materiali bellissime con tutta legiadria « quivi in Milano *de mie proprie mani disposi* colorite e adorne e furono numero « 60 fra regulari e loro dependenti. Et simile altre tanti ne disposi per lo mio patron « S. Galeazzo San Severino in quel luogo, altrettante in Firenze alla excellenza del « nostro S. Gonfalonieri perpetuo P. Soderino quali al presente in suo palazzo se « ritrovano, etc. »

Léonard ait gravé sur bois les figures en question serait encore plus difficile à prouver que la part manuelle d'Albert Dürer dans l'exécution des bois qui ornent ses deux ouvrages des *Institutions géométriques* et *Symmetria partium*, etc. Il y a vraiment un peu de puérilité à vouloir insister sur ce point, car les personnes un peu instruites dans l'histoire de l'imprimerie ne peuvent ignorer qne les imprimeurs du XVe et du XVIe siècle avaient dans leurs ateliers des ouvriers spéciaux graveurs sur bois, qu'on nommait en Allemagne *Formschneiders*, *Figurschneiders*, *Briefmalers*, en France *Dominotiers*, etc., quand ils ne cumulaient pas dans leurs personnes les deux emplois[1]. De l'examen attentif de ces passages, en les commentant l'un par l'autre, il nous semble découvrir qu'ils s'expliquent et se complètent mutuellement. Pour nous, ils ne prouvent que la part prise par Léonard, en 1496, à la confection de cet ouvrage par les dessins qu'il a faits, et que Pacioli a de *ses propres mains* copiés sur les manuscrits offerts au duc de Milan, à Sanseverino et à Pierre Soderini[2]. Les expressions de la lettre latine des préliminaires dans l'édition de Venise, 1509, se rapportent évidemment

1. Il est maintenant prouvé que ni Dürer, ni Burgmair, ni Schaufelein, n'ont jamais gravé en bois les figures du *Char triomphal*, du *Weis Kunig* et du *Theuerdanck*, comme de l'*Arc de triomphe*. Ces gravures splendides sont bien d'après leurs dessins, mais la taille matérielle des bois est l'œuvre d'ouvriers spéciaux. Ces bois, dernièrement découverts, portent au recto le monogramme du maître, tandis qu'au revers on lit encore le nom de l'ouvrier tailleur en bois, soit en monogramme, soit en entier. Ce fait explique les différences très-notables d'exécution qu'on remarque dans l'œuvre d'un même maître. Aussi nous ne lisons sur les frontispices de ces ouvrages que les mots *effigiata — per figuras digestam — imaginibus circumscriptam, delineatam;* jamais les mots *sculptam*, qu'on a même soigneusement évités, comme l'a si bien démontré A. Bartsch. Cette découverte de Bartsch a fait tressaillir d'aise ce brave abbé Zani, qui déclare dans une lettre publiée dernièrement par M. le marquis Campori (*Lettere artistiche inedite*, page 382) que l'opinion que Dürer n'avait jamais gravé sur bois avait toujours été la sienne depuis l'enfance : *fin da quando era affatto di membranis tenuissimis*. Dans le cours de notre carrière de bibliophile, nous avons pu remarquer que plusieurs typographes du premier siècle de l'imprimerie ont très-souvent employé dans la souscription de quelques livres le mot *chalcographus*, dont la formation était alors toute récente, et qui s'appliquait plutôt aux imprimeurs dont les productions étaient plus particulièrement ornées de figures, qu'aux graveurs en taille-douce auxquels cette dénomination a été réservée plus tard. Ce mot de *chalcographus* disparaît, en effet, dans les productions de l'imprimerie postérieures à la moitié du XVIe siècle. V. Mich. Denis : *Bibliog.*, page 141.

1. Voir : Jean Senebier : *Catalogue raisonné des mss. conservés dans la Bibliothèque de la ville et république de Genève*. A Genève, B. Chirol, 1779, in-8°; et aussi *Histoire et description de la Bibliothèque publique de Genève*, par E.-H. Gaullieur. Neufchâtel, Wolfrath, 1853. (Extrait de la *Revue suisse*.)

aux manuscrits confectionnés en 1496 et, dans ce cas, le mot *scalpta* signifie dessinées, *delineata*. Rien de plus, rien de moins. Quant aux bois de l'impression vénitienne, ils ont été gravés, d'après les dessins originaux de Léonard, dans les ateliers du Paganino, où les bons ouvriers ne faisaient point défaut. Tous les livres que cet habile imprimeur nous a laissés se distinguent par des gravures sur bois et des ornements typographiques de très-bon goût.

Nous avons pu tout à notre aise, grâce à la courtoisie exquise de M. Gas, examiner l'un de ces manuscrits dans la bibliothèque de Genève; celui qui a été offert au duc de Milan[1]. Quoique en partie gâté par l'humidité, il exhale un parfum *léonardesque* très-prononcé. Nous y avons puisé la certitude de son influence la plus directe, soit dans les figures géométriques, soit dans la splendide miniature où l'auteur est représenté offrant son manuscrit à Louis le More. Celle-ci est bien certainement l'œuvre de Fra Antonio da Monza.

Quand Tiraboschi nommait Léonard comme le graveur de ces figures, il avait probablement oublié qu'il avait déjà formulé très-nettement son avis à M. Senebier, l'auteur du *Catalogue des Mss. de la Bibliothèque de Genève*, rédigé en 1779, où nous lisons, au n° 210, page 464, les lignes suivantes : « M. Tiraboschi, à qui j'envoyais cette notice, paraît croire « que cet exemplaire même fut présenté au duc de Milan, et que les « figures doivent avoir été peintes par Léonard de Vinci. »

Lomazzo, toujours si tendre pour la gloire de Léonard, n'aurait certes pas manqué de signaler ces essais de gravure, soit sur bois, soit sur cuivre. Bien au contraire, à la page 325 de son *Trattato dell'arte della pittura* (Milan, 1584), où il est question de l'ouvrage de Pacioli, il s'exprime ainsi.

« Je ne parlerai pas des proportions divines dont il est question dans « les anciens auteurs, qui ont su tirer de la figure humaine debout la « règle de toutes les proportions géométriques. Parmi les modernes, Luca « del Borgo mérite pourtant une mention particulière pour avoir *dessiné* « tous ces contours ainsi que ces angles, *avec le bras de Léonard*[2]. » Et

1. Ce manuscrit est malheureusement dans un triste état de dégradation causée par l'humidité et par des taches d'encre, dont les substances corrosives ont entamé et détruit la pureté du vélin. Il est entré dans cette bibliothèque, comme la plupart des splendides manuscrits qu'on y admire, par l'héritage d'Ami Lullin, qui avait acquis une grande partie de la fameuse collection du conseiller Paul Petau, célèbre antiquaire, et de son fils Alexandre; mais il a certainement quitté l'Italie avec toute la bibliothèque du château de Pavie, en 1500.

2. « Pero non staro a toccare delle proportioni celesti delle quali già scrissero gli

enfin l'intention de Pacioli, en employant le mot *scalpta*, ne peut plus être douteuse après la lecture faite de bonne foi d'un troisième passage, au *verso* du feuillet 30, chap. x....., « è figure harete sopra questo... pur per mano del prelibato nostro compatrioto Leonardo da Vinci a li cui desegni e figure mai con verità fo huomo li potesse oponere, etc... »

Tout dernièrement encore on a cru trouver dans les deux têtes de profil de l'ouvrage de Paciolo (page 25 du premier traité, et 28 du second) un caractère léonardesque assez prononcé pour lui en attribuer non-seulement le dessin, mais aussi la gravure; il n'est donc pas tout à fait superflu de rappeler à nos lecteurs que ces deux profils sont empruntés à un ouvrage de Piero della Francesca, concitoyen et maître de Paciolo. Giuseppe Bossi en 1810, tout en défendant le pauvre moine de l'imputation de plagiat avancée par Vasari et répétée par Geoffroy Tory, et dernièrement encore par Targioni et Cicognara, déclare pourtant que s'étant rendu acquéreur du manuscrit autographe de Piero della Francesca dont le titre est : *Petrus Burgensis ; de Perspectiva pingendi*, il a pu vérifier que Pacioli, sans être pour cela un plagiaire, puisque l'ensemble de son livre est conçu sur un tout autre plan, avait pourtant emprunté l'idée de ses profils à l'ouvrage de son maître. Le manuscrit, de Piero della Francesca, ayant appartenu à la bibliothèque Saibanti de Vérone, est décrit à la page 233 du catalogue de la vente Bossi en 1817.

Geofroy Tory, de Bourges, dans le but de cacher son propre larcin (il emprunte à peu près tout son système d'alphabet géométrique à l'ouvrage de Paciolo), ajoute la confusion à l'injustice, en insinuant que Paciolo avait copié le Vinci, quand il vient de dire quelques lignes plus tôt : *Il se connait en lettres comme un clerc d'armes* (Aug. Bernard, page 24, 2e édit.).

L'ouvrage *De divina proportione*, composé en partie en 1496, et publié avec beaucoup d'additions en 1509, est bien décidément le premier de ce genre. Il a eu du malheur; tout le monde l'a pillé sans miséricorde : Sigismond Fanti en 1514, Albert Dürer en 1425 (ceux-là au moins sans en médire), et Geofroy Tory en 1529.

Nous ne saurions trop répéter que les livres de Fra Luca demandent à être consultés avec précaution. Il avait été le premier à introduire la mode de ce style entortillé, prétentieux et pédantesque (appelé plus tard *fidentiano*) dans les ouvrages scientifiques. Avant lui, ce langage

« antichi trahendo dagli atti humani in piedi regolatamente tutte le proportioni geome-
« triche principali, et de moderni frate Luca del Borgo; che di pù ha *disegnato*
« tutti i suoi contorni et angoli perfetti et non perfetti co'l braccio di Leonardo
« Vinci. »

était réservé aux seules disputes théologiques. Rabelais aurait appelé Paciolo un *écumeur de latin*. Il a eu malheureusement des imitateurs : Cesare Cesariano entre autres, dans son commentaire à Vitruve (1521), et aussi Francesco Colonna dans l'*Hypnerotomachia Poliphili*; mais là se bornent les torts qu'on peut lui reprocher : l'imputation de plagiat est aussi injuste que cruelle. Si dans son livre de mathématique il a dû tenir compte des travaux analogues de ses devanciers, *Piero della Francesca* et *Fibonacci*, il était dans son droit; aussi il ne s'en cache nullement. Notons en passant que Vasari, dans sa seconde édition de ses *Vite*, atténue de beaucoup ses expressions, et supprime même tout à fait l'épitaphe de *Piero della Francesca*. Quant à Tory, il est tout simplement absurde. A chaque page de son livre, Pacioli parle toujours de Léonard avec enthousiasme; s'il n'est jamais question de lui dans son premier livre : *Summa de Arithmetica*, etc., la raison en est bien simple ; en 1474, très-probablement, Paciolo ne connaissait pas encore Léonard. A notre avis, cela aggrave les torts de Passavant, qui, confondant ces deux ouvrages, a rendu la recherche de la vérité encore plus difficile. Dans la *Summa de Arithmetica*, Paciolo appelle Piero della Francesca : *Monarca ali tempi nostri della Pictura*. Comment aurait-il osé, après cela, s'approprier l'ouvrage de son maître encore vivant?

GRAVURES SUR BOIS DU GAFORI ET DU BELINZONE (1493-1496).

Il y avait à cette époque, à Milan, un imprimeur français, le Rouennais Guillaume de Signerre, qui publia dans cette ville, vers les dernières années du xve siècle, plusieurs belles éditions : la première, de 1496 (in-4°) *Petri Leonis Vercellensis Leonœa*; la dernière en 1498 : *Caelii Apicii de re coquinaria* (in-f°). Ce Guillaume de Signerre était graveur sur bois. Didot, qui a remarqué la belle exécution des grandes planches ornant *l'Aureum opus* de Jean-Louis Vivaldi, et aussi son *Opus regale* (in-4°), imprimés à Saluces par les deux frères de Signerre : le premier en 1503, le second en 1507, se trompe en les donnant à Zuan Andrea. Elles sont l'œuvre de Guillaume de Signerre [1].

1. Qu'il nous soit permis de regretter ici la part vraiment trop insignifiante que M. F. Didot a réservée à l'Italie dans son *Essai typographique sur l'histoire de la gravure sur bois*, et cela d'autant plus que ce livre a obtenu un succès très-légitime. Cet *Essai* pourtant a été publié pour faire suite à la réimpression des costumes du Vecellio! Le *Valturius* de Vérone, 1472, avec les bois d'après Matteo Pasti, dont Dibdin a si bien reproduit les plus beaux, nous semble mériter au moins une mention, car nous ne pensons pas que son extrême rareté soit une circonstance

Les figures du Gafori « *Practica Musicae* » (Med. 1496, in-f°), qu'on a aussi trop légèrement mises sur le compte de Léonard, sont positivement de Signerre, l'éditeur du livre. C'est lui-même qui le dit indirectement dans un autre livre du même Gafori : *de Harmonia musicorum instrumentorum* (opus in-f°, Mediolani, per Gotardum Ponticum, etc., 1518). Nous lisons, au revers de l'avant-dernier feuillet, les distiques suivants, très-barbares, mais très-clairs, précédés de cette adresse au lecteur :

Magister Guillelmus le Signerre Rothomagensis figurarum cælator : ad lectorem.

Desine mirari : si qua mendosa figura
Lector : in hoc libro cernitur esse : rogo :
Ingenii studiique mei complesse putavi
Partes : ast doleo non placuisse tibi :
Dum madet ac siccat (quod nosti) tanta papyrus
Spargitur; invito sæpius artifice;
Vale.

Si donc de Signerre a gravé les figures de cet ouvrage (dédié à Jean Grolier, le célèbre bibliophile), où nous remarquons, outre les figures musicales, la gravure du titre représentant Gafori entouré de ses élèves, l'écusson de Jean Grolier et un second portrait de Gafori jouant des orgues au dernier feuillet; rien donc de plus naturel, il nous semble, qu'il ait orné de ses propres bois le *Practica Musicae* sorti de ses presses. Si le dessin en est meilleur de beaucoup, nous ne voyons aucune difficulté à admettre que Signerre ait cette fois gravé d'après des dessins de Léonard, surtout en raison du titre, qui est vraiment d'une grande élégance.

Le portrait du poëte Bernardo Belinzone qu'on remarque dans la rarissime édition de ses *Rime* (Milan 1493), par maestro Philipo di Mantegazi dicto *el Cassano*, qu'on a aussi voulu donner à Léonard, pourrait être attribué à Signerre avec plus de probabilité[1]; nous ne voyons rien

aggravante aux yeux du plus grand de nos collectionneurs de raretés bibliographiques et xylographiques.

1. F. Tantio, l'éditeur des *Rime*, n'aurait certes pas manqué de mentionner ce fait dans sa longue préface d'un livre où il est si souvent question de l'art en général, et de Léonard en particulier.

Si Guillaume de Signerre était encore à Milan en 1518, rien ne s'oppose à ce qu'on puisse lui attribuer les gravures sur bois d'un livre rarissime, inconnu à tous les bibliographes et dont nous possédons le seul exemplaire connu : « *Officium beate Marie* « *virginis ad usum Romane curie* (Impr. Mediolani p. magistru Leonardu Pachel « anno dñi m. cccc. iij, in-8°). » Ce qui nous permet de le croire, c'est la dis-

de *léonardesque* dans ces quelques traits insignifiants. Remarquons, en passant, que le digne Amoretti se trompe en avançant que ce portrait du Belinzone est le premier portrait d'auteur, ou comme on disait alors d'*acteur* qui ait été placé dans un livre. Sans sortir de Milan, nous avons, depuis 1478, le portrait du théologien Paulo Fiorentino dans son *Bréviaire des décrets et décrétales*.

D'après un passage de Lomazzo (page 384 du *Trattato della pittura*), où il est dit que Léonard dessina pour l'excellent maître d'armes Gentil Borri toutes les différentes positions d'un homme à cheval qui veut combattre un homme à pied, et de quelle manière un homme à pied peut marcher contre un cavalier, ou se défendre contre lui selon l'espèce différente des armes, on est tombé dans l'erreur grossière de croire que les belles planches en taille-douce qui accompagnent l'ouvrage du Milanais Agrippa : *Trattato di Scienzia d'arme* (in-4°), quoique imprimé à Rome seulement en 1553, pouvaient être de lui. Les nus, il est vrai, y sont dessinés avec une grande fermeté et beaucoup de noblesse, mais ils accusent plutôt l'école de Marc-Antoine. On a tout dernièrement parlé de G. Battista Franco comme du graveur probable de ces belles planches[1].

GRAVURES EN TAILLE-DOUCE.

Nos 1, 2, 3, 4.

4 à 7 de Passevant.

Les quatre anciennes gravures, d'après la CÈNE du couvent des *Grazie*, n'ont jamais été soupçonnées d'être l'œuvre de Léonard, et quoi-

position toute française de cet *Officium*, qui rappelle les livres d'heures gothiques de Pigouchet, Simon Vostre, Hardouyn, etc. Les dessins des compositions sont pourtant dans le style le plus prononcé de l'école milanaise. Les grandes gravures, d'une beauté exceptionnelle, sont au nombre de treize. Les bordures très-variées représentent des Saints, des Pères de l'Église, des Prophètes, des Anges, des Papes, des Cardinaux, des épisodes de la Passion, des arabesques dans le style de Mantegna, des écussons d'armoiries, des emblèmes très-variés, etc. Ce volume est bien supérieur d'exécution au volume cité si souvent par Passavant et G. Duplessis : *Inexplicabilis mysterii gesta beatæ Veronicæ*, etc., de 1518, in-4°, et les compositions en sont aussi inspirées par B° Luini, Cesare da Sesto, Beltraffio, etc. 16 ff. prélimin. avec le calendrier, 172 ff. de texte sign. A...Y de huit ff.

1. Le libraire Giuseppe Molini en possédait un exemplaire, sur le frontispice duquel se lisaient ces mots écrits de la main du Tasse : *le figure intagliate da Michel Angiolo Buonarotti;* ce qui, dans tous les cas, ne voudrait pas dire en français : les figures gravées *par* Michel-Ange, mais bien d'*après* ce grand artiste.

qu'elles soient par leur ancienneté plus précieuses pour l'histoire de l'art que la célèbre gravure de Morghen, qui a tant faussé les expressions et pris tant de licences, elles ne peuvent pas entrer dans notre cadre, étant l'œuvre des écoles de Padoue ou de Florence. L'une de ces estampes serait d'après Bartsch tout à fait dans la manière de Nicoletto Rosex. D'après une lettre de Zani, adressée en 1810 à l'abbé Mauro Boni et publiée par le marquis E. Campori en 1866, il paraîtrait même que de son temps, dans le cabinet J. A. de Paris, on aurait donné au Mantegna, mais bien à tort, deux de ces gravures d'après la *Cène*. Nous n'en dirons pas plus long, car d'ailleurs elles ont été décrites par Bartsch, Passavant et G. Duplessis [1].

N° 5.

(3 p. 10. l. h. 2 p. 9 l. l.) (Londres.)

PORTRAIT D'UNE JEUNE FEMME en profil qui paraît être *Monna Lisa del Giocondo* (n° 1 de Passavant, vol. V, page 180), dont l'unique exemplaire connu est maintenant au Musée britannique [2]. Avant de passer au musée de Londres, cette précieuse gravure avait successivement appartenu aux collections Storck [4] et Majno de Milan (et non Stosch, comme dit

1. Notre intention n'étant pas de décrire ici toutes les pièces gravées d'après les tableaux ou les dessins de Léonard, mais celles seulement dont à tort ou à raison on lui a attribué l'exécution matérielle, nous indiquerons seulement en passant la *Vierge* du palais Litta à Milan (maintenant à Saint-Pétersbourg), grav. par Z. Andrea B. 298; le *Dragon luttant contre un lion,* du même. B. 306, et Passavant t. V, p. 81, n° 20; les figures décrites par Passavant, t. V, p. 83, n°s 43, 44, 45; ainsi que les pièces du cabinet de Paris, décrites dans la *Gazette des Beaux-Arts,* t. XVIII, p. 346, dans un article sur Cesare da Sesto par M. Émile Galichon. G. Duplessis a aussi donné dans la *Revue universelle des Arts* (7e an., 15e vol., n° 3) un bel article sur ce même sujet.

2. C'est d'après ce portrait que notre savant ami, M. Panizzi, a eu l'obligeance de faire exécuter la photographie qui a servi à la gravure.

3. Un mot sur cette collection peu connue hors d'Italie, même après les chaleureuses paroles de l'abbé Zani. Elle était due au génie investigateur du Milanais Carlo del Majno Ivagnes dit le *Carlino*. Pendant toute sa vie, ce grand connaisseur n'a fait que rechercher partout les monuments oubliés de l'art en général et de la chalcographie en particulier. Cette collection, unique en son genre, et dont les amateurs de nos jours ne verront jamais la pareille, a enrichi de ses épaves les cabinets les plus considérables de l'Europe. Après la cessation du blocus continental qui avait ruiné de fond en comble le pauvre Carlino, elle a été vendue en détail par ses créanciers; et tandis que certains marchands anglais s'enrichissaient en revendant sa collection, il mourait littéralement de faim et de misère à Naples, où sa dépouille fut oubliée une journée entière sur la voie publique!

Il existe à la Bibliothèque Ambrosienne un dessin qui avait un grand rapport avec

Passavant), à celles de Sykes et de Wilson, qui en a donné un fac-simile assez bon dans son catalogue de 1828. Si jamais Léonard a vraiment gravé sur cuivre, ce délicieux profil est bien de lui. Nous acceptons sans aucune réserve l'opinion émise par Ottley dans sa lettre publiée par

MONNA LISA DEL GIOCONDO?

Wilson et reproduite en français par E. Duplessis. Tout nous confirme que nous avons sous les yeux un véritable Léonard, jusqu'à l'évidente inexpérience d'un burin qui s'échappe par moments hors de la ligne à

ce *Portrait d'une jeune femme en profil,* et dans lequel le type de la Joconde est encore plus évident.

tracer. La fermeté des contours, le costume, la coiffure, et surtout l'expression vivante de la physionomie trahissent la griffe du lion.

N° 6.

N° 10 de Passavant. 4. 4. p. 4. l. l. 6. p. 11. 5.

Trois têtes de chevaux, dont l'une divisée en quatre parties, au moyen d'un carré (Londres, Paris et Milan. Bibl. Ambros. et Archives de S. Celso).

Passavant, après avoir déjà décrit cette pièce dans l'œuvre d'André Verrochio (vol. V, page 54, n° 2), paraît hésiter et, d'après les observations d'Ottley, se décide à avouer que l'exécution correspond parfaitement à la manière de Léonard. Waagen se range aussi à l'opinion d'Ottley et trouve le dessin et la gravure de cette estampe tout à fait dignes du Vinci, surtout à cause de ses hachures diagonales; mais dans ce cas la manière du Mantègne serait la même. Vasari nous dit, dans sa *Vie du Verrocchio*, que quand il revint de Rome à Florence, son plus précieux butin fut une tête de cheval antique, à laquelle il joignit plus tard des dessins appropriés à cette étude spéciale, *avec les mesures et les proportions requises pour changer en grandes les petites dimensions.* Or, cette estampe nous parait dessinée et gravée par Verrocchio lui-même, qui était *intagliatore* (ainsi que l'appelle Vasari, et aussi Rafaello Borghini), *orefice, prospettico, scutore, intagliatore, pittore e musico* (Riposo. Firenze 1584). Nous savons que Léonard a fait son profit des études du Verrocchio, non-seulement pour les chevaux, mais aussi pour les types des femmes; c'est encore Vasari qui nous apprend que dans son fameux livre de dessins on voyait du Verrocchio plusieurs têtes de femmes dont le galbe et les coiffures faisaient l'admiration de Léonard, qui les imita toujours.

Bartsch (vol. XIII, p. 331) a donné cette pièce à Giovan Antonio da Brescia. On n'a qu'à comparer avec d'autres pièces de ce maître, si faible dans l'art de dessiner, pour se convaincre que cette attribution est sans raison.

N° 7.

N° 2 de Passavant.

Tête de jeune femme vue de profil et tournée à droite, couronnée de lierre (Musé Britannique, diam. 4. p. 8. lig.).

Le caractère de cette belle figure a une très-grande ressemblance avec l'Apollon du Belvédère. C'est peut-être à cause de cela que Wilson

TÊTE DE JEUNE FEMME.

s'est trompé en écrivant ce qui suit : « Il y a dans le Cabinet d'estampes « de Paris une petite gravure circulaire réprésentant une *tête d'homme* « d'un style assez semblable d'exécution au n° 1 [1] ; à la gauche se lisent les « lettres ACHA, et à la droite LI, VI. » Nous devons faire observer que si Wilson a entendu parler de la pièce qui nous occupe, il écrivait de mémoire et qu'il s'est trompé; cette pièce représente évidemment une femme aux formes très-nettement accusées. Nos recherches dans le Cabinet de Paris pour éclaircir ce point ont été infructueuses, car nous n'y avons trouvé aucune épreuve semblable. On n'a pu nous y montrer cette pièce ou ces pièces qui, d'après Wilson, se voyaient de son temps parmi les estampes non classées de Marolles. Cet illustre iconophile se trompe aussi quand il trouve des traits de ressemblance dans le style de l'exécution entre cette pièce et le n° 5 : *Portrait d'une jeune femme*.Nous en avons sous les yeux les photographies, en écrivant ces lignes, et elles nous semblent être d'un caractère très-dissemblable. Cette dernière, par le fini très-précieux et délicat du burin a beaucoup de rapports avec les anciens nielles florentins; ne l'oublions pas, Verrocchio était orfévre et graveur; il n'y a donc rien d'extraordinaire si chez lui un art déteint sur l'autre. On peut encore, pour lui restituer cette planche, appuyer sur le caractère antique de cette belle tête évidemment copiée d'après un buste romain. Quant aux lettres *Acha* et *Li-Vi-* (*Achademia Leonardi Vinci*), elles nous paraissent ajoutées après coup; car elles font tache sur la planche par la couleur de l'encre, qui est beaucoup plus noire. Ce fait s'explique d'ailleurs très-aisément. Léonard, dans le choix de ses modèles pour son Académie de Milan, aura très-naturellement fait une part très-large aux dessins de son maître, pour qui il avait gardé une affection et une estime très-sincères. Waagen, lui, n'hésite pas à l'attribuer, sans discuter, à Léonard [2].

1. Passavant, sans se donner la peine de vérifier, nous dit la même chose, n'ayant pas connu celle du Musée Britannique. Cette belle estampe mérite une description plus détaillée, la voici : Tête de jeune femme tournée vers la droite et vue de profil, ses cheveux sont retenus par une couronne de lierre et s'échappent en riches boucles sur ses épaules. Une draperie maintenue sur l'épaule gauche laisse un sein à découvert, tandis qu'elle recouvre l'autre. Notre ami M. Galichon, qui a bien voulu dernièrement faire de nouvelles recherches au Cabinet de Paris, a constaté que cette pièce ne s'y trouve point.

2. D'autres ont pensé mettre sur le compte du Gherardo ce travail si fini dans la manière allemande. Ce peintre miniaturiste, si nous en croyons Vasari, soit dans sa vie, soit dans celle de Marc-Antoine Raimondi, aurait gravé quelques pièces d'après Martin Schön et Albert Dürer qui se trouvaient dans son livre. La grande estampe de la *Virginie* qui lui est donnée par Ottley, mais qui nous paraît être plutôt dans le

Nos recherches à l'Ambrosienne n'ont pas été heureuses quant à la découverte du *portrait du poëte Belinzone*, mort en 1492, dont parle Amoretti en disant qu'il n'était pas seulement probable, mais certain que le dessin en était de Léonard et la gravure très-habile exécutée sous ses yeux. Amoretti ajoute que le dessin, le mouvement, le style des draperies, l'expression de l'homme qui est tout à la lecture, et l'architecture de la chambre, trahissaient le dessin, sinon la main de Léonard.

N° 8.

(N° 3 de Passavant.)

LES QUATRE CAVALIERS. Esquisse pour le projet d'une statue équestre.

M. Passavant s'est ici complétement fourvoyé. Le lecteur n'a qu'à comparer le fac-simile de cette précieuse gravure qui accompagne ce travail, avec la description que Passavant en donne à la page 181 du Ve vol. Nous reproduirons ici cette description, car on pourrait croire à beaucoup d'exagération de notre part quand nous affirmons qu'on y trouve presqu'autant d'erreurs que de mots. — « Celle-ci (la statue équestre) « est *toujours sans piédestal*, et représente un cavalier en selle avec un « bâton de commandement. Deux fois la figure du cavalier est soutenue « par celle d'un soldat renversé qui cherche à se sauver. L'estampe est « divisée *en trois compartiments*. Il n'y a point de doute qu'il ne s'agisse « ici d'esquisses pour la statue équestre de *Ludovico Sforza* (!) que « Léonard modela en terre dans des proportions colossales, et qui ne fut « point coulée en bronze, à raison de la mort de ce prince en 1499 (!!). Ce « modèle fut ensuite détruit par les troupes françaises qui s'emparèrent « de Milan. L'exemplaire *unique* de cette pièce se trouvait en possession « du négociant Vallardi à Milan, et on en trouve un *fac-simile dans l'ou-*

faire de Robetta, nous avait toujours fait douter que Gherardo eût réellement gravé des pièces originales, malgré les affirmations de Vasari. Mais nous avons dû nous rendre à l'évidence devant une estampe conservée à l'Ambrosienne et qui porte sa signature en toutes lettres : Gherardo. Cicéron l'a dit : *quod est ante pedes nemo spectat.* Pendant nos visites à l'Ambrosienne, nous n'avions jamais remarqué cette estampe ; et c'est M. Galichon qui nous l'indique de Paris. Et puisqu'il est question ici de l'académie de Léonard, on ne saurait assez répéter que l'instruction qu'on y donnait aux artistes ne visait pas seulement à former des peintres, mais bien, comme dit Jarkius, « denique « e Leonardi Schola prodiisse non pictores modo sed et sculptores, architectos, cælatores « gemmarum, marmoris item poliendi, artisque *fusoriæ* magistros » (*Specimen Historiæ Academiarum eruditarum Italiæ*, 1625, Lipsiæ) ; voir aussi Saxius, *de Studiis litterariis Mediolanensium antiquis et novis*, etc., et *Petri Pauli Boschæ de Origine et statu Bibliothecæ Ambrosianæ Hemidecas*, etc.

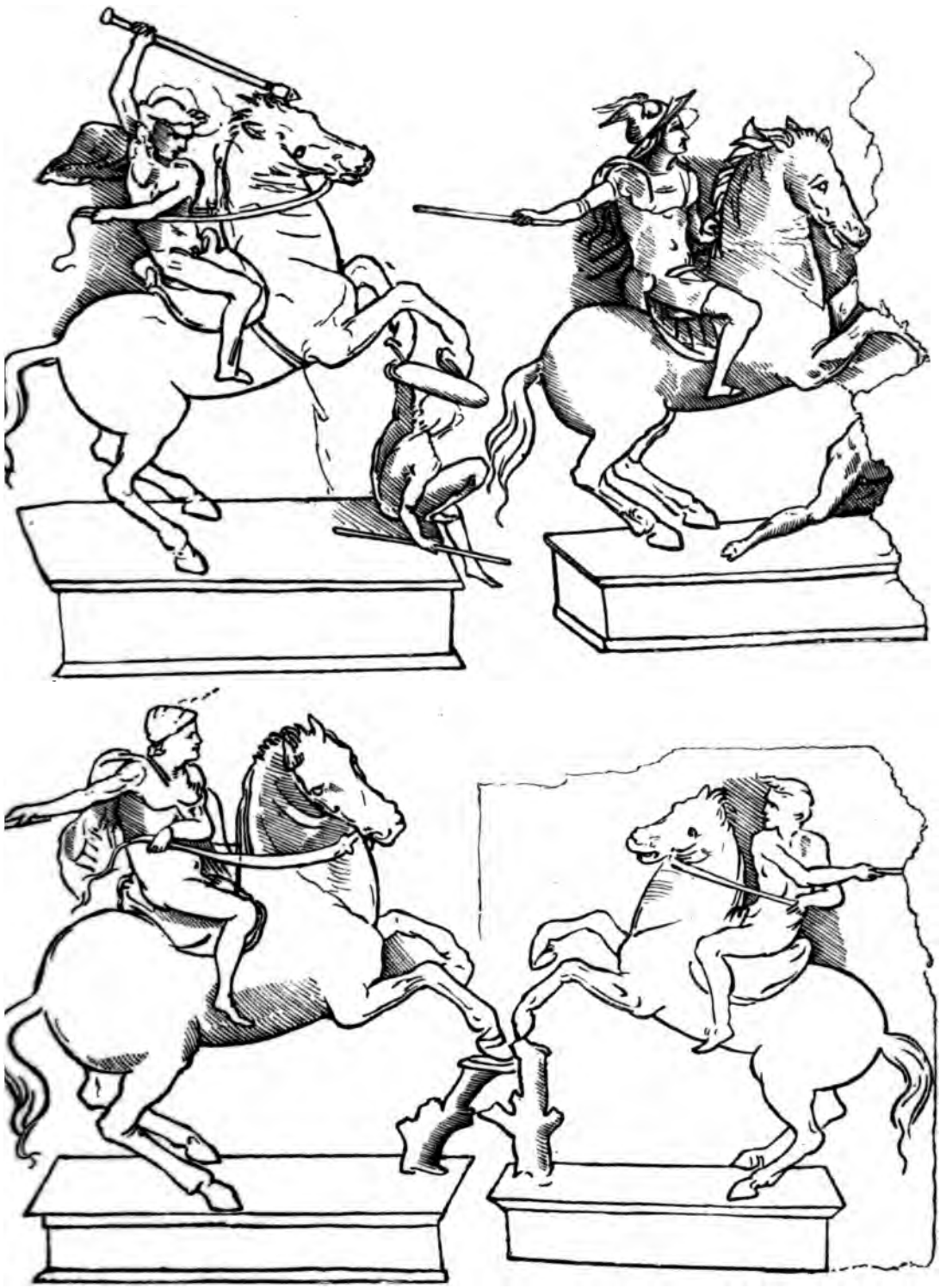
« *vrage de Gerli*, *Disegni di Lionardo da Vinci*, 1830, pl. 5. » — Or, dans l'estampe divisée en quatre compartiments, les cavaliers ont toujours un piédestal. La statue équestre que Léonard modela en terre sur l'ordre de Ludovico Sforza, dit le More, représentait son père *François*. Si elle n'a pas été coulée en bronze, c'est à cause des changements survenus dans la fortune de ce prince aussi coupable que malheureux, et non sa mort advenue seulement en 1510 à Loches, où il était prisonnier. La légende racontée par Sabba da Castiglione et par Giovio, reproduite ensuite par tous les historiens, est controuvée. Les arbalétriers gascons ne pouvaient pas avoir détruit ce modèle qui existait encore, quoique délaissé et dégradé, à Milan, l'année 1501, puisque le duc de Ferrare, par sa lettre du 19 septembre, chargeait J. Valla, son ministre à Milan, d'en négocier la cession près de Monseigneur de Rouen[1]. L'exem-

1. Voir un article du marquis G. Campori, tome XX, p. 39 de la *Gazette des Beaux-Arts*. Cette statue n'a jamais été fondue en bronze. Quelques passages de l'ouvrage de Pacioli où se trouvent des calculs sur la quantité de métal qu'il aurait fallu employer ont fait penser anciennement, et dernièrement encore, à M. Clément, qu'elle pouvait bien avoir été exécutée et détruite ensuite par l'armée de Louis XII, qui en aurait ainsi utilisé le métal. Curtius Lancinus dans son ouvrage: *Epigrammaton libri decem*, imprimé à Milan, en 1521, par les frères Roch et Ambroise de Valle, in-f°, ne permet plus de doute à ce sujet, puisqu'on y lit cette épigramme :

Exspectant animi molemque futuram,
Suspiciunt; fluat aer; vox erit : ecce Deus.

Les conditions financières du duché de Milan, ainsi que la fortune particulière de Louis le More, étaient alors bien bas; nous pourrons nous faire une idée de sa détresse par les fragments d'une lettre de Léonard, qui se plaint amèrement de l'abandon où étaient laissés les artistes et les ouvriers. On y lit ces mots : « del cavallo non « diro niente perchè cogniosco i tempi, etc. » Dans le ms. Q. R., in-16, on trouve des notes écrites par Léonard, après les événements de l'avril 1500; on y lit : « Il Duca « perso lo stato ella roba ella libertà, e nessuna sua opera si fini per lui...

Dans ces derniers temps, on a cherché à reconstruire ce monument d'après des esquisses, des gravures et des miniatures, par un passage de l'historien Paul Jove et par des documents conservés à Windsor. M. Charles Blanc a cru découvrir une idée de l'ensemble dans un dessin de l'Ambrosienne, qu'il a même reproduit. Nous sommes désolé de ne pouvoir pas partager son avis. La pose du cavalier dans ce dessin est plutôt celle d'un guerrier en faction que celle d'un capitaine; d'autant plus qu'il a en main un tronçon de lance. Mais il y a plus: le visage est complétement masqué par une visière, ce qui serait en dehors de toutes les convenances dans une statue équestre destinée à faire passer à la postérité les traits d'un héros. Nous croyons plutôt avec MM. Rio et Waagen qu'il faut chercher dans les manuscrits du temps. En effet, la belle miniature d'Antonio da Monza dans le manuscrit (n° 372, fonds italien) de la Bibliothèque impériale qui contient, non pas la vie de François Sforza, comme l'a cru M. Clément, trompé en cela par les fausses attributions de l'abbé Marsand, mais bien celle



PROJETS POUR UNE STATUE ÉQUESTRE. — Gravure de Léonard?

plaire Vallardi n'était point *unique*. Nous en avons découvert un second exemplaire en 1863 dans un volume de *dessins* toujours visible aux Archives de Notre-Dame près San Celso, à Milan, où nous avons aussi rencontré une très-belle épreuve du n° 6 : *Trois têtes de chevaux*[1].

Gerli *n'a jamais* gravé en fac-simile cette pièce, que nous donnons

de Jacques Attendolo Sforza da Cotignola son père, ce qui est bien différent, représente un condottiere à cheval sous un arc de triomphe, dans la pose que devait avoir le modèle de Léonard quand il l'exposa à l'occasion des fêtes pour le mariage de Bianca Maria Sforza avec l'empereur Maximilien (1493). Ce qui donne à notre supposition une grande vraisemblance, c'est qu'on trouve parmi les planches de Gerli le dessin à la plume d'un cheval dans cette même pose (que Dürer, par parenthèse, a rappelé dans son cheval de la mort), entouré d'armatures qui devaient servir pour le soutenir et pour le transporter. Notons aussi que ce manuscrit a été exécuté d'ordre de Louis le More (dont on trouve les emblèmes, ainsi qu'un portrait-médaillon d'une beauté incomparable, dans l'admirable encadrement miniature du titre), par Bartholomeus Gambagnola Cremonensis mandato Mag. Marchisini stanghe, ducalis secretarii die vigesimo septembris M. CCCC. LXXXX primo. La dédicace en est à François Sforza.

S'il faut encore une nouvelle preuve de ce que nous avançons, on pourrait ajouter qu'il existe à Paris, à Florence et à Londres, à la Bib. imp. et à la Riccardiana, trois exemplaires imprimés sur vélin de la Sfortiade de Simonetta, publiée à Milan en latin en 1479, en italien en 1490, ornés de splendides miniatures de l'école milanaise, par les peintres de la chancellerie ducale dirigée par Jacopo Antiquario, où le héros est représenté à cheval absolument de la même manière. Ces volumes manuscrits et imprimés de la Bibliothèque impériale sont des épaves de la bibliothèque du château de Pavie, enlevée par Louis XII en 1500. C'est un de nos plus vifs désirs, formé depuis longtemps, d'écrire et de publier l'histoire de cette bibliothèque admirable avec les catalogues originaux du XVe siècle. Voir Van Praet, vol. V, n° 102, et *Cat. de la Riccardiana*, n° 233. Waagen, vol. I, p. 221. *Art Treasures*.

Nous terminerons cette trop longue note en faisant la remarque que le mouvement du cheval dans toutes les statues équestres du XVe siècle antérieures à Léonard est toujours contre nature et les lois de l'équilibre, aussi bien chez Verrocchio que chez Donatello, tandis que celle de Léonard, telle qu'elle est représentée dans les livres cités, est parfaitement juste : ce qui est pour nous une preuve définitive. Et cela d'autant plus, que cette préoccupation de Léonard paraît d'une manière évidente dans les nombreux dessins de chevaux qu'il nous a laissés, et qu'on peut voir, tant dans les recueils de Gerli et autres, que dans les collections de Londres, de Florence et de Venise, mais surtout dans le volume Vallardi dernièrement acquis pour le Louvre. Voir : *Disegni di Leonardo da Vinci posseduti da Giuseppe Vallardi dal medesimo descritti ed in parte illustrati :* Milano Agnelli, MDCCCLV, in-4°. — Une inexactitude s'est glissée, à ce propos, dans la belle étude de M. Charles Clément, à l'endroit où il dit que ce monument n'est pas une création, le cheval de Léonard se rapprochant trop des statues équestres du Colleoni et du Gattamelata. Il nous paraît, bien au contraire, qu'il y a toute la différence qui peut exister entre un dessin pris sur nature et une image de convention d'après l'antique.

1. Le second exemplaire n'est, il est vrai, qu'un fragment avec deux seuls cavaliers.

FAC-SIMILE D'UN DESSIN DE LÉONARD, GRAVÉ PAR GERLI.

pour la première fois. La planche n° 28 de son livre reproduit des dessins, griffonnés à la plume et nullement gravés au burin, de plusieurs chevaux qui n'ont aucun rapport avec ceux-ci. C'est Vallardi qui, dans une note ajoutée à la seconde édition de l'ouvrage de Gerli, a parlé, à la page 5 de la préface, de cette gravure qui ornait alors sa belle collection particulière dispersée depuis. En vérité, la méticuleuse exactitude des Allemands, tant vantée en pareille matière, fait ici complétement défaut à l'ancien conservateur du musée de Francfort! Cette pièce, vraiment remarquable et qui est, nous n'hésitons pas à le proclamer, bien plus probablement de la main de Léonard que toutes les autres, fait maintenant partie de la collection de M. Angiolini, de Milan.

Nos 9 et 10.

Le cabinet Durazzo, de Gênes, dans le carton n° 1, école romano-florentine possède, aux nos 98 et 99, sur une même feuille, collées en plein, deux gravures exécutées vers la fin du xve siècle. La première (n° 98) représente le Buste d'un vieillard dont la tête, légèrement tournée du côté droit, est coiffée d'un béret. Le dessin en est très-ferme, l'expression vivante. Les contours sont un peu lourds, et particulièrement les boucles de cheveux qui dépassent le béret; la tête, le cou et le béret sont rendus par des traits d'une grande finesse, presque à ce degré même qu'on nomme en Italie *mezza massa*. Les contours du buste sont seulement au trait. Ces traits sont tracés dans un seul sens, à peu près comme dans les gravures du Pollajuolo; un trait oblique réunit les deux traits parallèles, mais plus fin et plus net que dans les gravures de cet artiste. De cette pièce il existe au Cabinet de Paris un exemplaire désigné sous le nom de : Un vieillard avec un bonnet. On l'avait attribuée à Léonard à cause du dessin qui approche de sa manière, mais on l'a rendue, nous croyons avec beaucoup de raison, à Mantègne. (5 p. h., 4 p. 4 l. larg.)

Le n° 99 dont parle Bossi représente aussi un Buste d'homme, mais plus âgé; la tête, tournée d'un quart à gauche, est nue et presque chauve, avec une seule boucle de cheveux en haut du front. Le dessin et la gravure, quoique un peu plus finie, sont de la même main. (4 p. 11 l. h.; 4 p. 5 l. larg.) Beaucoup de connaisseurs sérieux, entre autres le peintre Bossi, ont jugé cette pièce léonardesque, aussi bien que la précédente. Dans la collection Durazzo, elles sont données au Pollajolo, et le chevalier A. Merli, à qui nous devons d'en pouvoir donner ici la description, pencherait plutôt pour le Verrocchio. N'ayant pu obtenir une reproduction photographique de cette estampe et n'ayant pas été assez

heureux pour voir l'original, il nous est difficile de donner notre avis. Si cependant cette pièce est de la main qui a gravé le n° 9, il faudra la rendre aussi à Mantègne. C'est peut-être l'un des trois numéros 21, 22 et 23 de Passavant (vol. V, p. 77).

Notons en passant que Bartsch et Passavant ont avancé des opinions très-erronées sur cette célèbre collection Durazzo. Ce dernier, entre autres choses, dit que les nielles métalliques ainsi que le soufre de Finiguerra sont maintenant à Turin. Or, ces pièces si précieuses et connues dans l'Europe entière par les ouvrages de Cicognara et de Duchesne aîné sont toujours chez le marquis Durazzo. Il paraîtrait même que ce patricien génois, poussé à bout par les inexactitudes de Passavant, se déciderait enfin à publier le catalogue raisonné de sa collection. Si, comme nous n'en doutons pas, M. le chevalier Merli voulait se charger de cette besogne, nous l'assurons ici d'un succès dans le monde des iconophiles; cette collection Durazzo étant de premier ordre.

N°s 11, 12, 13, 14, 15, 16.

Quant aux Panneaux ou Disques avec entrelacs, nous renvoyons le lecteur au volume XVIIe de la *Gazette*, p. 434, où nous en avons longuement parlé. On y trouvera les raisons qui nous ont induit à affirmer que l'invention, sinon la gravure de ces pièces, est due à Léonard et non pas à Albert Dürer comme voudrait le faire croire Passavant par les arguments les plus spécieux. Mariette aussi s'est trompé dans son *Abecedario*, quand il a dit que les dédales de Dürer sont mieux ordonnés et incomparablement mieux exécutés, car le dessin en est absolument le même. La différence consiste en ce que les originaux sont en taille-douce, tandis que les copies de Dürer sont gravées en relief sur bois et portent dans les coins des fleurons de son invention. Vasari qui reproche à Léonard d'avoir perdu son temps à dessiner ces nœuds de cordage, parle d'une seule gravure avec les mots *Leonardi Vici Achademia*; mais elles sont bien au nombre de six dans les cartons de l'Ambrosienne. Les commentateurs du Vasari (édition Le Monnier) se trompent également en disant qu'on a de ces entrelacs *une ancienne gravure sur bois qu'on assure exécutée par Léonard*, car c'est Dürer, nous le répétons, qui a dessiné sur bois les six ronds qu'on appelle *knoten*. Les planches d'après Léonard sont gravées sur cuivre.

N° 17 (haut. 10 p. 4 lig.; larg. 7 p. 3 lig.)

Le Musée Britannique et le Cabinet de Paris possèdent une Tête de femme de grandeur presque nature, vue un peu plus que de trois quarts

et tournée à droite. La description qu'en donne Passavant est très-exacte, et nous y renvoyons le lecteur. A vrai dire, nous ne partageons pas complétement son enthousiasme pour cette pièce intéressante, mais peu agréable. Il n'y a rien de *léonardesque* dans ce dur profil, dans ces yeux hagards. Le costume est bien celui des dames florentines du commencement du XVIe siècle, mais la ferronnière en rosette de cinq pierres précieuses qui lui orne le front n'est pas un fait assez important pour évoquer le nom de Léonard. Passavant l'attribue au Verocchio. Nous penchons pour Giacomo Francia, dont nous retrouvons ici la finesse de burin sans moelleux. On dirait un buste pris dans une fresque de Ghirlandajo, ou un portrait de F. Raibolini dit le Francia, mais, dans tous les cas, cette figure est bien loin de Léonard.

N°s 18, 19 et 20.

Depuis plusieurs années nous avions remarqué dans la collection Angiolini de Milan deux gravures, très-singulières de composition et de format (5 p. 9 lig. haut. et 3 p. 2 lig. larg.), qui proviennent des collections Storck, Majno et Vallardi. La première nous montre DEUX PROFILS DE FEMMES tournées à droite et coiffées d'une façon très-fantastique : l'une d'une espèce de coquillage d'où sortent des boucles en coup de vent avec un voile artistement plié tombant de la nuque sur les épaules; l'autre d'un oiseau aux ailes entr'ouvertes, dont la tête dépasse le front. Ces deux femmes tiennent un fruit. Cette estampe ne rappelle Léonard ni par les contours, ni par les airs de tête, et, si nous en parlons, ce n'est qu'à cause de son pendant :

UN BUSTE DE VIEUX GUERRIER sans bras, couvert d'une armure et soutenu par un coquillage. Sa tête est coiffée, en guise de casque, par la coquille d'un escargot, d'où s'échappent des touffes de cheveux très-abondantes, tant sur le devant que sur le derrière de la tête, où se redresse un escargot, tenu en laisse par un Amour assis à califourchon sur la coque, les ailes déployées, et tournant le dos. Le profil très-chargé, le nez en bosse, le menton de galoche, les petits yeux clignotants nous mettent en souvenir ces caricatures que Léonard aimait à prendre sur nature après avoir grisé des paysans. L'exécution rappelle le faire de Mantègne ou de J.-A. de Bresse. Si le dessin de cette pièce n'est pas de Léonard, il ne peut être que du Verrocchio. En effet, cette estampe a un grand rapport avec le n° 2 de son œuvre dans Passavant (pag. 54 du Ve vol.).

PORTRAIT D'UN HOMME SANS BARBE. Tête de profil à gauche, coiffée d'un casque fantastique. Un Amour, assis sur le casque, souffle dans une sarba-

BUSTE DE VIEUX GUERRIER.

cane ornée d'un petit drapeau [1] (collect. Wellesley, et maintenant au Musée Britanique). La forme toute particulière de cette pièce, qui est très-allongée en hauteur comme dans les deux précédentes, nous ferait croire que nous avons sous les yeux les fragments d'un jeu de cartes inconnu, dessiné et gravé par différents artistes florentins.

En parcourant un nombre assez grand d'anciens catalogues, nous avons souvent rencontré des pièces qu'on aurait pu, à la rigueur, faire entrer dans notre cadre; mais la manie des *additions au Peintre-graveur* d'A. Bartsch ne nous gagne pas assez pour imiter Passavant, qui vraiment, il faut bien le dire, va quelquefois beaucoup trop loin dans « l'art de couper un cheveu en quatre, » tandis que trop souvent ses descriptions sont loin d'être précises.

Bien des pièces, possédées par les riches et nombreuses collections de l'Allemagne et de l'Angleterre, pourraient certainement être ajoutées à notre catalogue. Mais nous n'avons pas eu la prétention d'être complet; nous n'avons voulu qu'apporter quelques pierres au grand monument biographique que nous désirons voir élever à la mémoire de l'immortel Léonard. Aux iconophiles allemands et anglais, nous laissons le soin de décrire leurs richesses, et nous prenons congé du lecteur pour qu'il ne dise pas que

Le secret d'ennuyer est celui de tout dire.

G. D'ADDA.

1. La collection Wellesley, dont la vente a eu lieu à Londres en 1860, possédait sous le n° 102 une *Tête de jeune homme sans barbe,* que son propriétaire attribuait à Léonard ainsi que le n° 101. Ces deux pièces sont maintenant chez sir Thomas Philips, dont le cabinet très-riche est, dit-on, inaccessible.

VINCENNES

ET LES

PORCELAINES FRANÇAISES.

CELUI qui collige et met en relief les éléments de l'histoire des arts semble parfois se laisser aller à l'hyperbole, lorsqu'il demeure encore au-dessous de la vérité; dire que l'Europe intelligente du XVIe siècle fut profondément émue par l'apparition de la poterie orientale; que pendant plus de cent ans les princes, les savants, les hommes de labeur, s'unirent dans des efforts communs pour conquérir le secret de cette poterie : tout cela paraît grossi, et ce n'est qu'exact.

Nous n'avons point à revenir ici sur la découverte de François Ier de Médicis à Florence[1], nous nous bornerons à montrer les travaux de la France et à en constater l'ardeur, d'après les témoignages fournis par les expositions récentes.

Les causes de cette ardeur étaient multiples : d'abord la porcelaine orientale, recueillie à titre de curiosité chez les grands, émerveilla par sa finesse, son éclat et sa translucidité. Quelle distance, en effet, entre cette poterie homogène, mince, sonore, lustrée, et la terre poreuse que dissimulait l'émail d'étain, et dont l'un des moindres défauts était une fragilité extrême jointe à un aspect robuste à l'excès !

Plus tard, le luxe porta les classes riches à meubler leurs tables de vaisselles importées du Japon et de la Chine; on fit plus, on chargea les peintres héraldiques de tracer les cartons d'armoiries de chaque famille titrée, et ces cartons, expédiés en Orient, revenaient minutieusement

1. Voir la *Gazette des Beaux-Arts*, t. IV, p. 257.

copiés par les *hoa-pei*, et multipliés sur des pièces sans nombre. Ainsi des masses de numéraire allaient s'enfouir dans les contrées lointaines, et les hommes d'État se préoccupaient, à l'égal des industriels, de cette cause de ruine imminente.

Aussi, dès qu'un inventeur prétendait posséder le secret d'imiter la porcelaine orientale, il trouvait accueil dans les régions du pouvoir, et les priviléges les plus étendus lui étaient accordés. En 1664, c'était un sieur Claude Réverend, bourgeois de Paris, qui était autorisé, par lettres patentes, à fabriquer de la *faïence* et *contrefaire la porcelaine aussi belle et plus que celle qui vient des Indes orientales.* En 1673, un autre céramiste, Louis Poterat, sieur de Saint-Étienne, obtenait un privilége de trente ans pour créer, au faubourg de Saint-Sever, à Rouen, une fabrique de *porcelaine semblable à celle de la Chine* et de faïence façon de Hollande.

Ces essais n'arrêtaient point les chercheurs; un certain Pierre Chicanneau, de Saint-Cloud, travaillait avec ses enfants dès avant 1696, et à cette date, bien qu'il fût mort, ses héritiers étaient parvenus à faire « de la *véritable porcelaine* de la même qualité, plus belle et aussi parfaite et propre aux mêmes usages que la porcelaine de Chine et des Indes. » Un arrêt de 1702 permit à la famille Chicanneau d'exploiter avec privilége l'établissement de Saint-Cloud, devenu en effet une sérieuse entreprise industrielle.

Mais avant d'aller plus loin, examinons ce qu'étaient les porcelaines françaises et précisons le mérite de leur invention. Au XVIIe siècle, la chimie naissait à peine et la géologie n'existait pas; des renseignements vagues, accompagnés d'échantillons insuffisants adressés par les missionnaires, voilà ce dont disposait la science; on chercha donc presque à tâtons; les verriers essayèrent de dévitrifier leurs produits pour en faire une fausse porcelaine; les émailleurs perfectionnèrent à la meule certaines pièces blanchies par l'oxyde d'étain; tout cela n'était pas même l'image de la poterie désirée.

Les céramistes furent plus heureux; à force de manipuler les marnes et les matières alcalines, ils trouvèrent une fritte, c'est-à-dire une masse susceptible de fondre entièrement à une haute température et de devenir translucide par une demi-fusion; en mêlant cette fritte à la craie et à une marne calcaire, ils en formèrent une pâte, rebelle il est vrai, difficile à travailler, mais qui, recouverte d'un vernis de silice et de plomb, imitait la porcelaine chinoise et se prêtait même mieux que celle-ci à la perfection de la peinture. Ainsi, sans kaolin, sans feldspath, c'est-à-dire en l'absence des *éléments essentiels* de la poterie chinoise,

gnifiques pièces bleues, telles que le plateau lobé et le pot à eau de M. Davillier, le légumier couvert de Mme la marquise de Fénelon, manifestent l'époque de transition entre la succession Chicanneau et la direction de Trou; à la même période environ appartiennent les pièces faites à l'imitation du blanc de Chine, comme la poudrière à sucre de M. Gasnault, le petit seau à rafraîchir de M. Édouard Pascal et le délicieux ravier, moitié à reliefs, moitié décoré en bleu, de M. Paul Gasnault.

Le privilége accordé en 1702 aux héritiers Chicanneau fut comme le signal d'un redoublement d'efforts; de tous côtés on se mit à l'œuvre: en 1713, les frères Dorez ouvrent à Lille une usine dont les produits imitent ceux de Saint-Cloud, comme le démontrent diverses pièces qui nous appartiennent et qui se spécialisent par la lettre D ou l'L simple ou double, initiales du fabricant ou du nom de la ville D L.

Mais, vers 1725, un fait capital se manifeste; jusque-là les usines s'étaient soutenues par leurs propres forces et en obtenant de légères faveurs, telles que des exemptions de droits ou de faibles subsides. Seul, le duc d'Orléans, possesseur d'un laboratoire d'expériences à Bagnolet, s'était occupé de la recherche du secret de la porcelaine et avait voulu concourir, par ses conseils, aux progrès de l'œuvre des Chicanneau. Cette initiative ne devait pas demeurer stérile : les grands s'émurent; le prince de Condé, amateur illustre et renommé, conçut le projet d'avoir sa fabrique; il éleva donc à Chantilly, sous la direction de Ciquaire Ciroux, un établissement destiné à imiter la porcelaine dite *première qualité du Japon*, c'est-à-dire la poterie coréenne que nous avons appelée archaïque. Le prince aimait cette porcelaine, dont il avait réuni une collection remarquable, et l'on pourra juger des heureux efforts de Ciroux en voyant les pièces que possèdent MM. Paul Gasnault, comte de Beaussier, Lafaulotte, Charles Davillier, etc.

Un fait digne de remarque, c'est que, pour mieux rivaliser avec le blanc mat de l'original, Ciquaire Ciroux imagina de poser sur sa pâte tendre un émail stannique, et qu'il s'éloigna ainsi des routes suivies par ses devanciers. Un cor de chasse RO fut d'ailleurs la marque constante de Chantilly.

Dix ans plus tard, en 1735, une nouvelle usine patronnée, celle du duc de Villeroy, s'éleva à Mennecy par les soins d'un nommé François Barbin; celui-ci cherchait évidemment à se rapprocher des pratiques de Saint-Cloud; sa pâte est laiteuse, très-translucide et vernissée au plomb; il aborde aussi les émaux vifs et chauds imitant ceux de la Chine; seule-

ment, s'il compose des sujets à personnages, il leur imprime ce caractère particulier adopté par le XVIIIe siècle; en un mot, il multiplie les *Chinois de paravent*. Rien de plus remarquable, dans ce genre, que deux seaux appartenant à M. Charles Davillier. Mais, le style oriental fut abandonné plus tard pour la décoration à fleurs, telle que nous la montre la jolie saucière à anses, exposée par M. Paul Gasnault.

La marque invariable de Mennecy se compose des lettres D. V. peintes en couleur ou gravées en creux dans la pâte D.V.; on la trouve non seulement sur les vases, mais encore sur les figurines et les groupes blancs ou coloriés; les deux statuettes de jardinières appartenant à M. Gasnault et à nous sont des blancs vernissés destinés à être décorés en couleurs, et qui n'ont pas reçu leur dernière parure.

Nous voici à 1740, et un grand mouvement va s'accomplir; nos voisins ont marché comme nous; depuis 1708, l'Allemand Böettcher a découvert, en Saxe, le secret de la vraie porcelaine à pâte dure; l'Angleterre a créé une porcelaine tendre *naturelle*, dont la réputation commence à s'établir chez nous; l'administration se sent menacée; elle comprend l'intérêt qu'il y a pour elle à diriger et à protéger fortement l'industrie française en créant une rivalité sérieuse aux usines étrangères.

Deux ouvriers du nom de Dubois, sortis de la fabrique de Saint-Cloud, viennent alors proposer à M. Orry de Fulvy, intendant des finances, de lui faire connaître le secret de la porcelaine et d'exploiter ce secret moyennant certains secours pécuniaires. Des ouvertures aussi séduisantes devaient être accueillies; avec l'autorisation de M. Orry, ministre de Louis XV et frère de l'intendant, les Dubois furent installés dans un laboratoire au château de Vincennes; dans l'espace de trois ans, ils dépensèrent soixante mille francs en essais infructueux et finirent par se faire chasser pour des actes réitérés d'inconduite. Parmi les ouvriers placés sous leurs ordres il se trouvait un homme intelligent et actif nommé Gravant; il avait aperçu dans les expériences auxquelles il concourait les germes d'une découverte importante; il continua les recherches et obtint bientôt une porcelaine *artificielle* ou *tendre* particulière, dont il livra la composition à M. Orry de Fulvy. Celui-ci, avec le concours de son frère, forma, pour exploiter la découverte, une compagnie composée de huit commanditaires, et garantie pendant trente années par un privilége exclusif délivré sous le nom de Charles Adam. Voici quelques-uns des passages de l'arrêt du conseil, rendu le 24 juillet 1745, en faveur de cette compagnie :

« Sur la requête de Charles Adam, contenant que le désir que l'on a eu de fabriquer en France des porcelaines de même qualité que celles qui se font en Saxe, pour dispenser les consommateurs de ce royaume de faire passer leurs fonds dans le pays étranger pour se procurer cette espèce de curiosité... Sa Majesté a favorisé divers établissements et notamment celui que le sieur Dubois avait formé à Vincennes, qu'elle a bien voulu autoriser, en lui permettant de se servir des logements situés dans la cour de la surintendance des bâtiments audit château..... Il ose encore représenter qu'il est d'autant plus avantageux pour l'État qu'il ait réussi, qu'un nouvel établissement qui vient de se former en Angleterre d'une manufacture de porcelaine, qui paraît plus belle que celle de la Saxe par la nature de sa composition, occasionnerait la sortie de fonds considérables de la France..... A cette faveur, le suppliant prie Sa Majesté de lui en accorder une nouvelle..... c'est de lui accorder par un brevet l'usage des bâtiments absolument inutiles situés dans l'enceinte du château de Vincennes, tels que ceux de la cour de la surintendance, du manége couvert et de la ménagerie située à Belair. »

Que de faits dans ces courtes citations ! Charles Adam est le représentant d'une société commerciale ; il réclame et obtient non-seulement un privilége, mais encore les bâtiments nécessaires pour l'établissement de la nouvelle usine destinée à lutter contre les fabriques allemandes et anglaises.

Or, quelle était la principale ressource des intéressés ? S'agissait-il de créer des vases de luxe, de fournir la riche vaisselle des grands ? Non, dans ses proportions d'abord restreintes, la manufacture visait aux productions faciles et fructueuses. Ce n'est pas qu'on n'essayât de faire surgir quelques œuvres d'art, tout en consacrant les forces vives à la multiplication des fleurs en relief, indispensable accompagnement des girandoles et des lustres en bronze ciselé. Gravant faisait les pâtes et couvertes; le procédé des couleurs avait été acheté à un sieur Caillat; le frère Hippolyte, de Saint-Martin-des-Champs, céda le secret de la dorure, et en 1746, lorsque le célèbre chimiste-métallurgiste Hellot entra dans la fabrique, de sensibles progrès marquèrent les ouvrages livrés au public. Quant aux peintres, sortis la plupart des ateliers de l'émaillerie mourante ou de ceux où l'éventaillerie prodiguait ses gouaches faciles, ils apportaient là une pratique purement ornementale.

Aussi la contrefaçon surgit immédiatement; partout la pâte obéissante se roulait en pétales sous les doigts des femmes; mêlées à une couverte fluide, les couleurs empruntées aux oxydes métalliques se fondaient en teintes suaves et rendaient, avec l'apparence de la vie, les

anémones doubles, les pavots laciniés, les roses, les tubéreuses et les narcisses. Charles Adam fatiguait le pouvoir de ses incessantes doléances, criant à la ruine en présence de ces faussaires insaisissables dont le travail inondait la capitale.

Un arrêt du conseil fut rendu le 19 août 1747 pour remédier au mal ; il y était fait défense aux ouvriers de Vincennes, sous des peines sévères, de quitter la manufacture et de porter ailleurs les connaissances pratiques qu'ils y auraient acquises.

Le progrès continuait pourtant : comme dans ces machines où la force est doublée par la puissance du mouvement, le seul fait de l'existence des produits livrés au public entraînait Charles Adam à créer mieux et plus. M. Orry de Fulvy n'existait plus, mais l'administration qu'il avait organisée sur des bases restreintes se développait rapidement; en 1750, voici quelle était sa composition : le sieur Boileau, préposé à la comptabilité, prenait le titre de directeur; Duplessis, orfévre du roi, fournissait les modèles ; Bachelier avait la direction de toutes les parties d'art. Les sculpteurs-modeleurs étaient : Auger, Chabry et Lasalle; les jeteurs de moules en plâtre : Michelin et Champagne; les mouleurs : Gallois et Moyer ; les tourneurs : Vaudier, Corne, Goffart, De l'Atre, Gravant neveu; les réparateurs : Chenot, chef, Grémont, Chanou, Balidou, Wagon, Henry, le Maître, Lucas, Jame, Beausse, Varion, Misera, Paris, Melsens, l'Auvergnat, Gerin, Gambier, Joseph, femme Grémont, femme Wagon, Desnoyers, Goffart cadet, Gillotin, Marion, De l'Atre cadet et Louis; les peintres : Capelle, Armand cadet, Thevenet, Armand aîné, Taunay, Caton, Cardin, Xowret, Chevalier, Yvernel, Touzez, Tabury, Pigal, Binet, femme Capelle, femme Bailly, Bardet.

Ce tableau est significatif; il démontre la pensée industrielle et l'intention décorative des organisateurs de l'usine; l'orfévre Duplessis, inspirateur des formes! Bachelier, le peintre d'animaux, de natures mortes et de trumeaux, le directeur artistique ! Aussi, que faisait-on ? Des imitations de la porcelaine chinoise ; des services ornés de fleurettes et bouquets bien plus voisins des étoffes brochées que de la nature ; autant les modeleurs de fleurs cherchaient à rivaliser avec la texture et les accidents de la fibre végétale, autant les peintres se montraient indifférents à l'imitation rationnelle, dessinant de pratique et modelant par le procédé que les éventaillistes appelaient *retranché*, c'est-à-dire au moyen de hachures de couleurs vives. Une bouquetière, appartenant à M. le duc de Martina, est certainement l'une des premières œuvres de ce genre.

Quant au chimiste Hellot, aidé de Bailly et Jouenne, il cherchait les couleurs de grand feu, destinées à être étendues en fonds, et ne tardait

point à trouver ce magnifique bleu, dit *bleu de roi*, plus profond et plus pur qu'aucun ton chinois, et le violet-pensée, dont la teinte le dispute au velours.

Gravant, vrai céramiste, poursuivait la perfection des blancs, soit dans les groupes en biscuit, soit dans des vases ornés de reliefs, copiés de la Chine; on peut voir dans la collection de M. le baron Dejean une tasse entourée des branches du pêcher symbolique oriental; la marque seule peut permettre de connaître son origine réelle. Il nous serait impossible de faire comprendre, par une simple description, la splendeur des pièces montées à fleurs; une seule œuvre de ce genre, aussi éblouissante par son volume que par la perfection des détails, nous est connue pour l'avoir étudiée chez Mme la baronne Salomon de Rothschild : le mélange du bronze ciselé, assoupli en branches flexibles, en feuilles mouvementées qu'animent les reflets de l'or moulu, avec les corolles veloutées ou luisantes dont les tons semblent ravivés par la vapeur halitueuse d'une matinée de printemps, forme l'ensemble le plus élégant, le plus voluptueux qu'on ait pu rêver pour la décoration des hôtels galants du XVIIIe siècle.

Et pour mieux prouver qu'il ne s'agissait là que de fabrication et d'industrie, disons un mot de la rétribution allouée aux principaux agents de la production : le directeur, Boileau, avait deux mille livres; Duplessis devait consacrer quatre jours par semaine à la manufacture, et il recevait trois mille six cents livres; Bachelier n'allait à Vincennes que quatre fois par mois, et ses appointements étaient fixés à deux mille quatre cents livres.

Le capital social montant à quatre cent quatre-vingt-cinq mille livres et partagé en cent quatre-vingt-quatorze actions de deux mille cinq cents livres se trouvait distribué ainsi en 1751 :

	Actions.
Le sr Bonfils	7
Bouillard	7
De Verdun	7
Les créanciers de la succession de M. de Fulvy	16
Ledit sr de Verdun, comme représentant des propriétaires donnés par feu M. de Fulvy	37
INTÉRESSÉS PAR CESSION.	
Les ssrs Ubelisky et Gaudet	46
Le Roy	25
De Saint-Martin	25
Souchet de Bisseaux	12
Calabre	12
Total	194

Malgré ces ressources, Charles Adam continuait à se plaindre et déclarait la manufacture perdue; pour en finir avec lui, on révoqua son privilége par un arrêt du 8 octobre 1752; le 19 août suivant, ce privilége fut transféré à Éloy Brichard, homme plus habile ou plus hardi, qui commença la transformation de l'établissement; il y fit intéresser le roi pour un tiers, fit déclarer par lettres patentes que l'usine prendrait le titre de *Manufacture royale de porcelaine de France*, et que la marque obligatoire des produits serait composée de deux L entrelacés.

Cette dernière disposition a une très-haute valeur au point de vue de la curiosité, disons même de l'histoire. Depuis les premiers travaux de Vincennes, le chiffre de Louis XV était appliqué sous les pièces : c'étaient les deux L plus ou moins enjolivés, parfois avec un point au milieu ; lorsque ce chiffre devint officiel, on plaça au centre une lettre équivalent à une date; A désigna la première année, ou 1753; B la seconde, et ainsi de suite.

Or il se dessine, par ce fait seul, deux groupes de produits correspondant aux deux administrations de Charles Adam et d'Éloy Brichard. Le premier, particulièrement commercial, a pour base les fleurs en relief; si la *vaisselle* y apparaît à l'état de fabrication à peu près courante, on remarque les préoccupations diverses de l'autorité dirigeante. Les décors chinois archaïques, les fleurs de pratique tels que les employait la Saxe, se balancent en proportions égales; les pièces plates ont le bord cancellé, treillissé en relief, ou orné de grappes ou de bouquets en saillie alternant avec les oiseaux ou les fleurs jetées. Les collections de Sèvres, celle de M. Léopold Double, offrent de curieux échantillons de ces tâtonnements dus à des artistes encore inexpérimentés. Quant aux vases d'apparat, ils surgissent de loin en loin pour constater, aux yeux de l'autorité protectrice et des intéressés puissants, que le progrès s'accomplit et promet une riche moisson à venir. L'un des plus curieux est déjà connu de nos lecteurs; ils en trouveront la gravure à la page 204 du XIXe volume de ce recueil : le ton bleu de roi agatisé s'y essaye en fonds partiels relevés d'un vermiculé d'or; les réserves renferment des bouquets déjà grassement peints, et, comme pour montrer l'union intime de tous les genres de la fabrique, des fleurs finement colorées saillissent en festons sur leurs tiges détachées et, après avoir formé au vase des anses gracieuses, viennent s'épandre encore sur les côtés du piédouche.

Cette délicieuse pièce, appartenant à M. Double, fut comme le type d'un genre que nous retrouvons dans les collections de M. le duc de Mar-

tina, M. le comte de la Béraudière, MM. Féral-Cussac, Ch. Davillier, Mme la marquise de Fénelon, Mlle Grandjean, etc.

Vers le même temps, le décor vraiment français se manifestait encore dans des œuvres capitales, comme le plateau ovale à reliefs rocaille

VASE DIT DE FONTENOY.

Collection de M. Double.

et ombilic, du cabinet L. Double; des oiseaux sur terrasse, des groupes de coquillages et poissons sont semés au pourtour, et le riche destinataire de ce beau travail n'avait point hésité à le faire encadrer d'une bordure d'or où le ciselet de l'orfévre a fouillé de délicats rinceaux d'acanthe et de gracieuses arabesques.

Parmi les singularités de cette époque, citons les dessins en camaïeu

rose, création issue sans doute d'une mode impérieuse, puisqu'elle semble en opposition avec les lois du progrès.

Ce goût des couleurs tendres va d'ailleurs donner naissance à des fonds aujourd'hui singulièrement prisés, c'est-à-dire le rose improprement appelé *rose Dubarry* et le bleu turquoise. Le premier se montre sur de précieux vases de la collection L. Double, faits pour consacrer le souvenir de la bataille de Fontenoy. Sur un beau rose marbré de bleu et d'or saillissent, au pourtour, des médaillons retenus par des chaînes et où figurent deux épisodes de la bataille et des emblèmes de victoire; des cordes pendent et se rattachent aux hanches en tranchant par leur blancheur sur les riches peintures de la panse; tout cela est gracieux, élégant, et doit être de 1746 environ, car ce n'est pas plusieurs années après la glorieuse campagne de Louis XV qu'on aurait imaginé de composer ces petits monuments.

On voit donc qu'il ne s'agit là ni de Mme Dubarry ni probablement de Mme de Pompadour, à peine arrivée au pouvoir, mais d'une évolution toute naturelle dans les progrès des chimistes de Sèvres. Le bleu turquoise lui-même fut trouvé en 1752 par Hellot; il plut tellement au monarque, qu'on s'empressa, à la cour, de le qualifier de bleu de roi; mais l'appellation existait déjà et elle demeura appliquée au bleu de cobalt profond, l'une des plus splendides parures de la porcelaine française.

Nous verrons bientôt à quelles rigueurs on eut recours pour recueillir le fruit de ces conquêtes.

Des découvertes aussi recommandables étaient bien faites pour entraîner l'administration de Vincennes dans une voie puissamment indiquée par les tendances d'une société légère, spirituelle et curieuse. Veut-on avoir une idée de ces tendances, ouvrons au hasard un livre de Crébillon fils et voyons comment il fait converser la comtesse de S*** avec un élégant marquis :

« Parbleu ! vous avez là une garniture de cheminée superbe. Ces cabinets de la Chine sont charmants. Est-ce de la rue du Roule ? Pour moi je suis fol de cet homme-là : tout ce qu'il vend est d'une chèreté et d'un rare !... — Mais oui, dit la comtesse, cela est assez bien choisi. — Comment, dit le marquis, il y a un goût divin dans tout cela; voilà des bagots de la tournure la plus frappante, entre autres celui-ci; il ressemble comme deux gouttes d'eau à votre benêt de mari. — Ah ! paix, dit la comtesse, respectons sa mémoire; j'ai une affaire entamée avec lui... »

Cela est du roman, mais voici l'histoire : on sait quelle influence eut

sur l'établissement des porcelaines de France la favorite artiste qui gouverna le prince de 1745 à 1764; or cet aperçu de ses dépenses prouvera l'importance du mouvement de la curiosité au XVIIIe siècle :

111,945 livres de morceaux de vieux laque;
150,000 livres de porcelaines anciennes;
400,000 livres de pierres gravées par Le Guay;
400,000 livres de médailles d'or et d'argent;
60,000 livres de tableaux et fantaisies, etc.

Aussi l'exemple de la France gagnait l'étranger; en 1754, l'impératrice de Russie voulut, elle aussi, posséder des spécimens de cette merveilleuse porcelaine dont la réputation grandissait en Europe; elle commanda un service complet où l'éclat des fonds partiels et des décors s'unissait aux plus suaves peintures et à des imitations de camées antiques. On n'avait point calculé les frais, et lorsque le quart d'heure de Rabelais sonna, l'étonnement fut peut-être égal de la part du demandeur et de l'établissement producteur : il s'agissait de solder ces élégances par la somme de trois cent soixante mille livres; grand émoi : la diplomatie s'en mêla; il y eut échange de notes et de correspondances; mais, après élucubration d'un mémoire soigneusement retouché de la main même du ministre, il fut prouvé à la souveraine de l'empire du Nord qu'un chef-d'œuvre unique, auquel avaient dû travailler toutes les illustrations céramiques de la première nation du monde, était donné au prix qu'on en avait demandé. De toutes les notes, la seule qui resta fut donc celle à payer.

Tout ce bruit avait, on le conçoit, augmenté le renom de l'usine française; les murailles hospitalières de Vincennes devenaient trop étroites pour le personnel qui s'y trouvait renfermé; et puis l'on n'était pas chez soi; la compagnie acheta, sur la route de Versailles et à mi-chemin de la capitale, la maison et le parc du musicien Lully; elle y fit construire, sur un plan qui parut colossal, les bâtiments où, en 1756, les divers services crurent s'installer à toujours avec les aises convenables. Aujourd'hui ces bâtiments en ruine sont devenus insuffisants à leur tour, et la manufacture va les abandonner pour être mieux, dit-on.

ALBERT JACQUEMART.

ESSAI

D'UN

CATALOGUE RAISONNÉ DE L'ŒUVRE GRAVÉ ET LITHOGRAPHIÉ

DE

FRANCISCO GOYA[1]

(CINQUIÈME ET DERNIER ARTICLE.)

SUJETS RELIGIEUX.

(Nos 227 à 229.)

227. *La fuite en Égypte.* — Eau-forte, signée à droite : Goya, invt et fecit.

Dim. : haut., 125 mill.; larg., 89 mill.

Cette petite pièce, assez rare, est très-probablement la première qu'ait gravée Goya ; elle est loin de donner à pressentir ce que sera un jour le talent du maître.

228. *Saint François de Paule,* en buste, les yeux levés au ciel; il porte une longue barbe blanche. — Eau-forte signée à gauche, dans la marge du bas : Goya ft.

Dim. prises aux témoins du cuivre : haut., 32 mill.; larg., 95 mill.

1er état, avec le mot *caritas* écrit à rebours. Épreuve au Cab. des estampes.

2e état, avec le mot rétabli dans l'autre sens. Les épreuves anciennes de cet état sont tirées sur du papier très-fort. Elles ne sont pas rares.

La chalcographie de Madrid tire encore des épreuves de ce cuivre qui est sa propriété; les plus récentes sont obtenues sur papier satiné très-blanc.

229. *Saint Isidore,* patron de Madrid; le saint, agenouillé, regarde le ciel les bras étendus : au fond, deux bœufs sous le joug. Le cadre est formé par deux troncs d'arbres. — Eau-forte signée à l'angle inférieur de gauche : Goya f.

Dim. : haut., 231 mill.; larg., 168 mill.

Épreuve, très-probablement unique, dans la collection Carderera.

1. Voir t. XXIII, p. 191 et 382; t. XXIV, p. 169 et 385.

SUJETS D'APRÈS VELAZQUEZ.

GRANDES PIÈCES.

(Nos 230 à 237.)

230. *Felipe III*, portrait équestre dirigé vers la droite, avec l'inscription suivante dans la marge du bas :

« Felipe III, rey de España. Pintura de D. Diego Velazquez del tamaño del « natural en el real palacio de Madrid, dibujada y grabada por D. Francisco Goya, « pintor, año de 1778. »

Eau-forte. — Dim. : haut., 380 mill.; larg., 310 mill.

231. *Margarita de Austria*, portrait équestre dirigé vers la gauche avec l'inscription suivante dans la marge du bas :

« Da Margarita de Austria, reyna de España, muger de Felipe III. Pintura de « Diego Velazquez, del tamaño del natural, en el real palacio de Madrid, dibujada « y grabada por D. Francisco Goyo, pintor, año de 1778.

Eau-forte. — Dim. : haut., 370 mill.; larg., 312 mill.

232. *Felipe IV*, portrait équestre dirigé vers la droite, avec l'inscription suivante dans la marge du bas :

« Felipe IV, rey de España. Pintura de D. Diego Velazquez, del tamaño del « natural, en el real palacio de Madrid, dibujada y grabado por D. Francisco Goya, « pintor, año de 1778. »

Eau-forte. — Dim. : haut., 370 mill.; larg., 315 mill.

1er état, avant l'inscription. Épreuve dans la collection Carderera.

233. *Isabel de Borbon*, portrait équestre dirigé vers la gauche, avec l'inscription suivante dans la marge du bas :

« Da Isabel de Borbon, reyna de España, muger de Felipe IV. Pintura de D. Diego « Velazquez, del tamaño del natural, en el real palacio de Madrid, dibujada y « grabada por D. Francisco Goya, pintor, año de 1778. »

Eau-forte. — Dim. : haut., 370 mill.; larg., 315 mill.

1er état, avant l'inscription. Épreuve dans la collection Carderera.

234. *D. Baltasar Carlos*, portrait équestre du jeune prince, monté sur un poney lancé au galop et tourné vers la gauche, avec l'inscription suivante dans la marge du bas :

« D. Baltasar Carlos, principe de España, hijo del rey D. Felipe IV. Pintura de « D. Diego Velazquez, del tamaño del natural, dibujada y grabada por D. Fran- « cisco Goya, pintor, 1778. »

Eau-forte. — Dim. : 348 mill.; larg., 220 mill.

1er état, avant l'inscription. Une épreuve figurait dans le catalogue de la vente H. de la Salle (1856), avec une épreuve d'essai de l'Ésope (no 240), imprimée au verso.

235. *Don Gaspar de Guzman*, portrait équestre dirigé vers la gauche, avec l'inscription suivante dans la marge du bas :

« Don Gaspar de Guzman, conde de Olivarès, duque de Sanlucar, etc. Pintura « de D. Diego Velazquez, del tamaño del natural, en el real palacio de Madrid, « dibujada y grabada por D. Francisco Goya, pintor, año de 1778. »

Eau-forte. — Dim. : haut., 372 mill.; larg., 313 mill.

SUJETS D'APRÈS VELAZQUEZ.

GRANDES PIÈCES.

(Nos 230 à 237.)

230. *Felipe III*, portrait équestre dirigé vers la droite, avec l'inscription suivante dans la marge du bas :

« Felipe III, rey de España. Pintura de D. Diego Velazquez del tamaño del « natural en el real palacio de Madrid, dibujada y grabada por D. Francisco Goya, « pintor, año de 1778. »

Eau-forte. — Dim. : haut., 380 mill.; larg., 310 mill.

231. *Margarita de Austria*, portrait équestre dirigé vers la gauche avec l'inscription suivante dans la marge du bas :

« Da Margarita de Austria, reyna de España, muger de Felipe III. Pintura de « Diego Velazquez, del tamaño del natural, en el real palacio de Madrid, dibujada « y grabada por D. Francisco Goyo, pintor, año de 1778.

Eau-forte. — Dim. : haut., 370 mill.; larg., 312 mill.

232. *Felipe IV*, portrait équestre dirigé vers la droite, avec l'inscription suivante dans la marge du bas :

« Felipe IV, rey de España. Pintura de D. Diego Velazquez, del tamaño del « natural, en el real palacio de Madrid, dibujada y grabado por D. Francisco Goya, « pintor, año de 1778. »

Eau-forte. — Dim. : haut., 370 mill.; larg., 315 mill.

1er état, avant l'inscription. Épreuve dans la collection Carderera.

233. *Isabel de Borbon*, portrait équestre dirigé vers la gauche, avec l'inscription suivante dans la marge du bas :

« Da Isabel de Borbon, reyna de España, muger de Felipe IV. Pintura de D. Diego « Velazquez, del tamaño del natural, en el real palacio de Madrid, dibujada y « grabada por D. Francisco Goya, pintor, año de 1778. »

Eau forte. — Dim. : haut., 370 mill.; larg., 315 mill.

1er état, avant l'inscription. Épreuve dans la collection Carderera.

234. *D. Baltasar Carlos*, portrait equestre du jeune prince, monté sur un poney lancé au galop et tourné vers la gauche, avec l'inscription suivante dans la marge du bas :

« D. Baltasar Carlos, principe de España, hijo del rey D. Felipe IV. Pintura de « D. Diego Velazquez, del tamaño del natural, dibujada y grabada por D. Fran- « cisco Goya, pintor, 1778. »

Eau-forte. — Dim. : 318 mill.; larg., 220 mill.

1er état, avant l'inscription. Une épreuve figurant dans le catalogue de la vente H. de la Salle (1856), avec une épreuve d'essai de l'Ésope (n° 240), imprimée au verso.

235. *Don Gaspar de Guzman*, portrait équestre dirigé vers la gauche, avec l'inscription suivante dans la marge du bas :

« Don Gaspar de Guzman, conde de Olivares, duque de Sanlucar, etc. Pintura « de D. Diego Velazquez, del tamaño del natural, en el real palacio de Madrid, « dibujada y grabada por D. Francisco Goya, pintor, año de 1778. »

Eau-forte. — Dim. : haut., 372 mill.; larg., 315 mill.

Les cuivres des pièces équestres existent encore à la chalcographie de Madrid. Les épreuves contemporaines du maître et tirées sur papier fort se distinguent facilement des modernes, obtenues sur papier vélin très-blanc.

236. *Las Meninas.* — Velazquez, peignant le portrait de l'Infante Marguerite-Marie, entourée de ses menines. A gauche est Velazquez; au milieu l'Infante, à laquelle une fille d'honneur présente, à genoux, une tasse pleine d'eau; à droite, une seconde fille d'honneur; au premier plan, une naine et un nain qui donne un coup de pied à un gros chien couché en travers; derrière ces figures, une dame d'honneur en costume de deuil s'entretient avec un officier du palais; au fond, un personnage ouvre une porte. Dans un miroir se reflètent les images de Philippe IV et de sa femme.

Eau-forte. — Dim. prises à la bordure : haut., 360 mill.; larg., 300 mill. Dim. prises aux témoins du cuivre : haut., 470 mill.; larg., 360 mill.

Nous ne connaissons que sept épreuves de cette curieuse eau-forte qui ne porte ni signature ni inscription; l'une d'elles, provenant, dit-on, de la collection Cean Bermudez, et qui fait partie du Cabinet royal des estampes, à Berlin, est tirée en double des deux côtés d'une même feuille, en sanguine, d'une face, et en noir de l'autre.

On a prétendu que Goya brisa cette planche, mécontent sans doute de sa lutte avec le chef-d'œuvre qu'il voulait reproduire; mais D. V. Carderera déclare que ce fut de dépit d'avoir laissé mordre trop longtemps en voulant renforcer l'eau-forte de tons d'aqua-tinte; il a vu, du reste, l'unique épreuve tirée après cet accident, elle appartenait au général anglais Meade qui a résidé longtemps à Madrid.

237. *Baco coronando à los borrachos.* — Bacchus couronnant un ivrogne; des buveurs les entourent, tenant dans leurs mains des verres et des vases pleins de vin. On lit l'inscription suivante dans la marge du bas :

« Pintura de D. Diego Velazquez, con figuras del tamaño del natural, en el real « palacio de Madrid, que representa un Baco fingido coronando algunos borra- « chos, dibujada y grabada por D. Francisco Goya, pintor, año de 1778. »

Eau-forte. — Dim. prises aux témoins du cuivre : haut., 435 mill.; larg., 320 mill.

Nous ignorons ce qu'est devenu ce cuivre dont la chalcographie n'a tiré d'épreuves en aucun temps; toutes celles que nous connaissons sont contemporaines du maître.

SUITE DES SUJETS D'APRÈS VELAZQUEZ.

PETITES PIÈCES.

(N°s 238 à 245.)

238. *Un infant d'Espagne* [1], vêtu d'un costume noir et un fusil à la main; à ses pieds un chien. On lit l'inscription suivante dans la marge du bas :

« Un infante de España. Pintura de Velazquez del tamaño natural en el real « palacio de Madrid, dibux° y grabado por Francisco Goya, pintor. »

Eau-forte mêlée d'aqua-tinte. — Dim. : hauteur, 255 mill.; larg., 126 mill.

1. Cean Bermudez donne à cet infant le nom de D. Fernando.

1er état, à l'eau-forte pure et avant l'inscription. Épreuve dans la collection Carderera.

2e état, avant l'inscription; les parties sombres du costume de l'infant, les terrains et les fonds ont reçu l'aqua-tinte. Épreuve dans la collection Carderera.

3e état, après l'inscription.

Les épreuves modernes de cette planche, propriété de la chalcographie royale de Madrid, sont tirées sur papier vélin très-blanc.

239. *Menippe.* — Un homme debout, riant, tourné à droite et se drapant dans un manteau; la tête est couverte d'un large feutre; à terre, un gros volume ouvert, un rouleau de papier et un livre; au fond, une cruche sur un banc. Le mot *Mœnippus* se lit au haut de la planche, à gauche. La marge du bas porte l'inscription suivante :

« Sacada y grabada del quadro original de D. Diego Velazquez que existe en el « real palacio de Madrid, por D. Francisco Goya, pintor, año de 1778. Representa « a Menipo filosofo de la statura natural. »

Eau-forte. — Dim. prises aux témoins du cuivre : haut., 305 mill.; larg., 220 mill.

1er état, avant toute inscription dans la marge du bas. Épreuve dans notre collection.

2e état, avec l'inscription suivante :

« Menippo filosofo. Pintura de D. Diego Velazquez que esta en el palacio real « de Madrid, grabada por D. Francisco Goya, pintor, año 1778. »

A la hauteur de la 1re ligne, et presque cachés par les premiers et les derniers mots, on lit encore, très-légèrement gravés à la pointe, à chaque angle inférieur de la planche les noms d'auteurs ainsi disposés : à droite, Diego Velazquez; à gauche, F. G. — Nous ignorons s'il n'existe pas quelque épreuve tirée seulement avec ces noms d'auteurs. Elle constituerait nécessairement un état antérieur à celui que nous citons et dont une épreuve figure dans la collection Carderera.

3e état, avec l'inscription actuelle.

Cette planche existe encore à la chalcographie de Madrid; les épreuves modernes sont tirées sur papier vélin très-blanc.

240. *Esope.* — Un homme debout, dirigé vers la gauche, la tête découverte; sous son bras droit il retient un livre, la main gauche se perd dans les plis d'une sorte de longue robe de chambre ouverte par devant; à terre, un baquet dans lequel trempe du linge. Au haut de la planche, à droite, on lit : *Æsopus,* et dans la marge du bas :

« Sacada y grabada del quadro original de D. Diego Velazquez que existe en el « real palacio de Madrid, por D. Francisco Goya, pintor, año de 1778. Representa « a Æsopo el fabulador de la statura natural. »

Eau-forte. — Dim. prises aux témoins du cuivre : haut., 300 mill.; larg., 220 mill.

1er état, avant toute inscription dans la marge du bas. Une épreuve de cet état, tirée au verso de la planche représentant l'Infant D. Baltasar Carlos, figurait au catalogue de la vente H. de la Salle (1856).

2e état, avec l'inscription suivante :

« Esopo el fabulator. Pintura de D. Diego Velazquez que es en el palacio real « de Madrid, grabada por D. Francisco Goya, pintor, año de 1778. »

Sous la 1re ligne, et à chaque angle de la planche, on lit encore, légèrement gravés à la pointe, les noms d'auteurs disposés ainsi : à gauche, Diego Velazquez;

à droite, F. G. — Comme pour le Ménippe, nous ignorons s'il n'existe pas quelque épreuve tirée avec les noms d'auteurs seulement. Épreuve collection Carderera.

3e état, avec l'inscription actuelle.

Les tirages de la Chalcographie sont obtenus sur papier vélin très-blanc.

241. *Barberousse* [1], debout, dirigé vers la gauche, d'une main il tient une épée nue, de l'autre un fourreau. On lit dans la marge inférieure ;

« Barbaroxa. Pintura de Velazquez del tamaño natural en el real palacio de « Madrid, Dibº y grabº por F. Goya pintor. »

Eau-forte mêlée d'aqua-tinte. — Dim. : haut., 262 mill.; larg., 140 mill.

1er état, à l'eau-forte pure et avant toute inscription. — Deux épreuves existent dans la collection Carderera, l'une d'elles offre, au verso, un essai en sanguine de la pièce nº 242.

2e état, avant l'inscription; les parties sombres du vêtement, les fonds et les terrains ont reçu l'aqua-tinte. — Épreuve collection Carderera.

3e état, avec l'inscription.

Les épreuves modernes tirées par la Chalcographie de Madrid qui possède ce cuivre, sont obtenues sur papier vélin très-blanc.

242. *Un vieux gentilhomme,* debout, la main droite appuyée sur une canne, la gauche sur la garde de son épée; à terre, des armes, une grenade et un mousquet.

Eau-forte. — Dim. : haut., 255 mill.; larg., 144 mill.

De cette pièce, très-rare, nous ne connaissons que trois épreuves : deux dans la collection Carderera, l'une tirée en noir, et l'autre en sanguine au verso d'une épreuve de Barberousse; la troisième, tirée également en sanguine, est au Cabinet des estampes du British Museum.

243. *Un vieil alcade,* debout, en manteau court, le col entouré d'une large fraise, il porte son chapeau d'une main et de l'autre une liasse de papiers. La longue canne ou *vara* qu'il retient de son bras gauche nous fait croire que le personnage représenté est celui que Cean Bermudez appelle l'alcade Ronquillo.

Eau-forte. — Dim. : haut., 250 mill.; larg., 112 mill.

De cette rarissime pièce, nous ne connaissons d'autre épreuve que celle qui fait partie de la collection Carderera.

244. *Un nain assis,* les poings sur les cuisses. — On lit dans la marge du bas :

« Sacada y grabada del quadro original de D. Diego Velazquez en que representa « al vivo un enano, del S. Felipe IV, por D. Francisco Goya pintor. Existe en el « palacio de Madrid, año de 1778. »

Eau-forte. — Dim. : haut., 208 mill.; larg., 148 mill.

1er état, avant toute inscription. — Épreuve collection Carderera.

2e état, avec les noms d'artistes très-légèrement gravés à la pointe dans la marge inférieure et disposés ainsi : à gauche, Diego Velazquez, et à droite, F. G. — Épreuve, collection Carderera.

1. L'attribution du tableau d'après lequel Goya grava son eau-forte vient d'être récemment l'objet, de la part de l'administration du musée de Madrid, d'une modification que nous croyons intéressant de signaler; cette attribution a été retirée à Velazquez et reportée, mais sous forme dubitative, à Alonzo Cano. Le tableau catalogué sous le nº 127 n'est-il donc que la copie d'un original disparu de Velazquez, ou serait-ce que Velazquez, malgré l'assertion de Cean Bermudez, n'a jamais peint le *Barbaroja*? C'est à l'administration du musée de Madrid qu'il appartient de résoudre ces questions que soulève naturellement ce changement d'attribution.

3e état, avec l'inscription suivante, gravée sur trois lignes dans la marge inférieure :

« Pintura D. D. Diego Velazquez que representa à un enano y esta en el Pala-
« sio R. D. M. grabada pr D. Francisco Goya pintor ã 1778. »

Entre les deux dernières lignes on voit encore très-nettement les noms d'artistes tracés à la pointe. — Épreuve dans notre collection.

4e état, avec l'inscription actuelle.

245. *Un nain assis,* feuilletant un volume; il est coiffé d'un feutre aux larges ailes légèrement incliné sur l'oreille gauche. A terre, des livres, un encrier. Dans la marge du bas est gravée l'inscription suivante :

« Sacada y grabada del quadro original de D. Diego Velazquez en que repre-
« senta al vivo un enano del S. Phelipe IV por D. Francisco Goya pintor. Existe
« en el R. palacio de Madrid. Año de 1778. »

Eau-forte. — Dim. : haut., 215 mill.; larg., 154 mill.

1er état, avant toute inscription. (Une épreuve de cet état figurait au catalogue de la vente H. de la Salle (1856).

2e état, avec l'inscription actuelle.

Il doit exister de cette pièce des épreuves d'essai offrant les mêmes différences que celles que nous avons signalées pour la précédente planche, sous les dénominations des 2e et 3e états; mais ces épreuves ont jusqu'ici échappé à nos recherches.

La Chalcographie de Madrid possède les cuivres des deux nains. Les tirages postérieurs à ceux du maître sont obtenus sur papier vélin très-blanc.

Cean Bermudez, dans son *Dictionnaire historique,* article *Velazquez,* indique les tableaux suivants comme ayant tous été gravés à l'eau-forte par Goya : *Las Meninas, les cinq grands portraits équestres de Philippe III et de sa femme, de Philippe IV et de sa femme et du comte-duc d'Olivarès, deux portraits de bouffons, le personnage appelé Barberousse, le portrait équestre du jeune prince D. Baltazar Carlos, l'infant D. Fernando, en pied, un fusil à la main, Ésope et Ménippe, Bacchus couronnant des ivrognes, un Vieillard portant une collerette à l'antique, appelé l'alcade Ronquillo, deux nains, et enfin le Vendeur d'eau à Séville.*

Cean ne cite pas le portrait du *Vieux gentilhomme,* que nous décrivons sous le n° 242 des petites pièces gravées d'après Velazquez; en revanche, il semble affirmer l'existence de trois eaux-fortes qui seraient jusqu'à présent demeurées inconnues; les deux premières d'après des portraits de *Bouffons* et la troisième d'après le *Vendeur d'eau à Séville.* Si tant est que Goya ait exécuté ces trois pièces, il en aurait donc, comme pour l'épreuve décrite sous le n° 243, brisé les cuivres après en avoir tiré une ou deux épreuves au plus? Encore faudrait-il, dans cette hypothèse, admettre que ces épreuves ont totalement disparu; or n'ayant rien rencontré jusqu'ici, ni à Madrid ni ailleurs, qui nous permette de regarder comme justifiée l'assertion de Cean Bermudez, nous doutons que ces trois tableaux aient été gravés par Goya.

L'auteur du *Diccionario historico* possédait la suite des dessins, tant gravés qu'inédits, que Goya avait préparés en vue de ses eaux-fortes, et cette circonstance peut n'être pas étrangère à l'erreur que nous le soupçonnons d'avoir commise : il aurait, à notre compte, établi son catalogue, non d'après les eaux-fortes

mêmes, mais d'après les dessins préparés par Goya. A propos de ces dessins, nous noterons en passant qu'ils ne sont pas tous, comme le disent MM. Piot et Matheron, en Angleterre : M. Carderera en possède un assez grand nombre, et nous en conservons nous-même de très-importants.

PIÈCES DÉTACHÉES.

COMPOSITIONS ORIGINALES.

(Nos 246 à 262).

246. *L'homme garrotté.* — Ce n'est déjà plus qu'un cadavre, dont les mains liées pressent convulsivement un crucifix; la tête, congestionnée par la pression du collier de fer, montre des traits violemment contractés; les pieds nus dépassent la robe des suppliciés dont il est vêtu. Près de lui, sur l'échafaud, brûle un cierge.

Eau-forte. — Dim. : haut., 325 mill.; larg., 210 mill.

Cette pièce [1], une des plus belles de l'œuvre, a eu trois tirages différents. Le plus ancien en date, celui de Goya, est sur papier non collé, très-épais, dont on voit parfaitement les pontuseaux; le second, opéré par la Chalcographie de Madrid, est sur papier vélin moderne, avec le fond de la planche légèrement teinté en jaune; le troisième et le plus récent, sorti également des presses de la Chalcographie qui possède le cuivre, est obtenu sur papier vélin très-blanc.

247. *L'aveugle enlevé sur les cornes d'un taureau.* — Un taureau échappé a enlevé sur ses cornes un aveugle qui marchait en pinçant de la guitare. Croyant n'avoir affaire qu'à quelque passant charitable qui l'a soulevé pour lui sauver un mauvais pas, l'aveugle se confond en remerciements : Dios se lo pague à Vd ! (Dieu vous le rende!), a écrit Goya sur l'épreuve de la collection Carderera.

Eau-forte. — Dim. : haut., 138 mill.; larg., 180 mill.

Cette charmante petite pièce, gravée d'une pointe aussi légère que spirituelle, est extrêmement rare. Le cuivre, retrouvé par nous tout récemment à Madrid, fait partie de notre collection.

248. *Une scène populaire.* — Un groupe d'hommes et de femmes, en costumes nationaux, entourent un homme qui chante en s'accompagnant de la guitare; à gauche, un paysan conduisant un attelage de bœufs; à droite, des marchands de melons; au fond, un château.

Eau-forte. — Dimensions prises aux témoins du cuivre : haut., 395 mill.; larg., 570 mill.

Cette pièce, signée à gauche en gros caractères : GOYA, est la plus importante,

1. Dans le n° du 1er septembre 1863 de la *Gazette des Beaux-Arts*, M. Ph. Burty a signalé des fac-simile du *Supplicié* obtenus à l'aide d'un procédé qu'il ne désigne pas. On les reconnaît en observant que l'encre ne forme pas épaisseur sur les tailles comme dans les épreuves originales. Nous ajouterons que ce curieux fac-simile, dont nous devons communication à l'obligeance de M. Burty, ne reproduit point divers traits presque verticaux, très-visibles dans les anciennes épreuves, sur les vêtements, et deux grandes rayures presque parallèles qui coupent, un peu de biais, les ombres de la partie droite de la planche; un petit trait échappé au-dessous du petit doigt et qui le coupe presque verticalement, n'apparaît pas dans le fac-simile. L'exemplaire que nous avons consulté ne reproduit pas non plus les traits qui figurent l'angle de l'échafaud et l'épaisseur du plancher, omission qui pourrait fort bien ne pas exister dans d'autres épreuves. Les fonds de la nôtre ont aussi été renforcés par un lavis à l'encre de Chine.

comme dimension, de l'œuvre du maître; elle est assez rare. Le British Museum en possède une épreuve, D. V. Carderera une autre.

On ne sait ce qu'est devenue la planche.

249. *Le Colosse.* — Un homme nu, un géant, est assis sur le penchant d'une colline dominant un immense paysage; vu presque de dos, le colosse, dont les bras s'appuient sur ses genoux, retourne en avant sa tête barbue. Sur un ciel obscur brille un mince croissant de lune. A ses pieds, et dans un profond éloignement, on distingue des villes, des rivières.

Dim.: haut., 287 mill.; larg., 208 mill.

Cette pièce, l'une des plus extraordinaires de l'œuvre de Goya, est justement qualifiée par D. V. Carderera (*Gazette des Beaux-Arts*, septembre 1863) « de « véritable tour de force, autant par la fécondité de l'imagination que par l'au- « dace du procédé : Goya commença par noircir son cuivre avec de l'acide « nitrique, puis, une fois attaqué, il fit, plan par plan, sortir le dessin qu'il médi- « tait en retirant les lumières, puis les demi-teintes. »

Nous n'en connaissons que deux épreuves : l'une appartient à M. Carderera, qui le premier l'a décrite; l'autre, acquise du petit-fils de l'artiste, est dans notre collection. Au dos de cette dernière nous lisons, écrit au crayon : Por Goya, despues de tiradas 3 preubas se rompiò la lamina. (De Goya, le cuivre s'est brisé après le tirage de la 3e épreuve.)

250. *L'homme se balançant.* — Un homme en guenilles se balance; sur le fond on distingue vaguement une vieille femme qui paraît se livrer au même exercice.

Eau-forte. — Dimensions prises aux témoins du cuivre : haut., 186 mill.; larg., 120 mill.

L'eau-forte a fait tache au bas de cette pièce.

251. *La vieille se balançant.* — Une vieille, quelque sorcière au visage grimaçant, se balance au milieu des broussailles. Du haut d'un arbre, un chat la contemple gravement.

Eau-forte.

Dimensions prises aux témoins du cuivre : haut., 186 mill.; larg., 120 mill.

252. *Un vieux torero.* — Il cache un trabuco sous son manteau. — Au second plan, un taureau couché.

Eau-forte. — Dimensions prises aux témoins du cuivre : haut., 189 mill.; larg., 120 mill.

253. *Une Maja* en mantille, les poings fièrement campés sur les hanches. Le fond de la pièce est blanc.

Eau-forte. — Dimensions prises aux témoins du cuivre : haut., 188 mill.; larg., 123 mill.

254. *Une Maja* en mantille, les poings sur les hanches; sur le fond de la pièce, très-obscurci, on entrevoit quelques figures.

Eau-forte. — Dimensions prises aux témoins du cuivre : haut., 188 mill.; larg., 123 mill.

Nota. — Les cinq planches décrites sous les nos 250 à 254, et dont on ne connaît pas d'épreuves contemporaines du maître, sont aujourd'hui la propriété d'un amateur anglais, M. Lumley, qui en fit tirer sur papier fort, vers 1859, une suite comprenant en outre deux pièces que nous décrivons sous les nos 256 et 257. M. Carderera pense que les nos 252, 253 et 254 datent de la veillesse de Goya; en

effet, les proportions des figures n'en sont pas heureuses, et le dessin en est très-lourd. Cette observation doit également être étendue aux nos 250, 251 et 255, gravés pourtant d'une pointe un peu moins grossière, mais que l'artiste a trop fait mordre.

255. *Un aveugle chantant.* — Il est assis, la tête couverte d'un chapeau à larges bords, et accompagne ses chants en pinçant de la guitare. Le fond de la pièce est peuplé de figures grotesques.

Eau-forte, avec quelques légères parties aqua-tintées. — Dim. : haut., 165 mill.; larg., 105 mill.

Nous ne connaissons de cette planche, qui fait aujourd'hui partie de notre collection, aucune épreuve contemporaine de l'artiste.

LES PRISONNIERS.

Les planches nos 256 et 257 de cette suite de trois pièces, non numérotées, appartiennent à un amateur anglais, M. Lumley, qui en a fait tirer quelques épreuves en 1859. Le cuivre du n° 258, dont Goya ne tira qu'une seule épreuve, fait partie de notre collection.

256. *Un premier prisonnier,* les mains fortement liées derrière le dos, les pieds retenus par de lourds ceps, le corps ployé en deux par la souffrance, plus qu'à demi nu sous ses haillons, est attaché près d'une grille ou herse fermant l'entrée de son cachot. Il est incliné de gauche à droite, la tête projetée de face.

Eau-forte. — Dim. : haut., 105 mill.; larg., 76 mill.

La marge de l'épreuve que Goya avait tirée pour Cean Bermudez, aujourd'hui dans la collection de M. Carderera, porte, tracée au crayon, la légende suivante :

« La seguridad de un reo no exige tormento. (On peut s'assurer d'un prisonnier « sans lui imposer des tortures.) »

257. *Un deuxième prisonnier,* tourné vers la gauche, les bras liés au corps, le dos courbé et les pieds fixés au sol par des entraves, porte au col un carcan qu'une pesante chaîne relie à la muraille; au fond, la porte cintrée du cachot.

Eau-forte. — Dim. : haut., 109 mill.; larg., 74 mill.

« Si es delinquente que muera prestò? (Que ne l'exécute-t-on tout de suite « s'il est coupable?) » Telle est l'épigraphe que Goya écrivit sur l'épreuve de Cean Bermudez.

A propos de cette épreuve, aujourd'hui dans la collection Carderera, notons en passant qu'elle est avant nombre de travaux sur les parties sombres des vêtements, sur les jambes du prisonnier, ainsi que sur les fonds, qui ont été vigoureusement repris dans les épreuves postérieures : c'est donc bien là un 1er état dont les épreuves du tirage Lumley nous offrent le second.

258. *Un troisième prisonnier.* Il est assis, presque de face, les mains croisées et retenues par une lourde chaîne qui traverse le cachot; ses pieds sont pris dans de massives entraves; sa tête retombe accablée sur l'épaule gauche. Pour vêtements, des guenilles.

Eau-forte. — Dim. : haut., 98 mill.; larg., 74 mill.

L'épreuve de la collection Carderera, provenant, comme les précédentes, de Cean Bermudez, est très-probablement unique.

Elle est avant nombre de travaux et retouchée légèrement au pinceau par l'ar-

tiste dans les parties qu'il devait ensuite reprendre sur son cuivre; ces reprises, le cuivre les indique en effet, et les épreuves qu'il donne constituent par conséquent un 2e état.

Goya a écrit au bas de son épreuve :

« Tan barbara la seguridad como el delito. (De telles mesures de sûreté le dis-« putent en barbarie au crime même.) »

Ces trois curieuses pièces, véritables plaidoyers contre la torture et tous ces raffinements de supplices qu'ajoutaient à la captivité les errements judiciaires encore en pratique au temps de notre artiste, doivent être comptées parmi les plus belles et les plus parfaites de l'œuvre [1]. D'un dessin irréprochable, d'une exécution serrée, très-ferme et très-fine à la fois, comparables, pour la magie de l'effet, aux belles pièces de Rembrandt, elles atteignent une puissance incroyable de rendu. Les souffrances des misérables captifs s'y lisent si énergiquement exprimées, que l'on éprouve à s'y arrêter une émotion pénible, une sorte de cauchemar, et cet effet, que l'artiste a cherché et voulu, n'est-ce pas le dernier mot de l'art? A elles seules donc ces trois pièces suffiraient à classer Goya parmi les plus grands aqua-fortistes.

LES PAYSAGES FANTASTIQUES.

Suite de deux pièces, non numérotées, et que nous réunissons sous un même titre, à raison de l'analogie des sujets traités.

259. *Paysage.* Au premier plan, deux arbres entre-croisent leur feuillage; plus loin s'élève un grand rocher dont la crête surplombe vers la gauche; tout au fond, sur une hauteur, une vaste construction. Une plaine, que baigne une rivière, occupe la partie gauche de l'estampe; l'horizon semble fermé par de petites montagnes. Un gros nuage, exprimé à l'aqua-tinte, remplit le ciel. Quelques petites figures sont posées au second plan.

Eau-forte largement mêlée d'aqua-tinte. — Dim. : haut., 148 mill.; larg., 263 mill.

260. *Paysage.* Un immense rocher, qu'un pont de bois relie presque à sa base à la partie gauche de l'estampe, surplombe vers une rivière qui tombe en une large cascade, occupant toute la partie droite. A l'horizon se dressent quelques arbres et les murailles d'une ville. Toute la pièce est couverte d'aqua-tinte, à l'exception de la partie haute de la rivière et de l'écume des eaux.

Eau-forte, mêlée d'aqua-tinte. — Dim. : haut., 145 mill.; larg., 263 mill.

Ces deux curieuses pièces, largement traitées et d'une grande magie d'effet, sont malheureusement très-rares. Les quelques épreuves que nous avons rencontrées étant toutes d'un tirage contemporain du maître, nous en concluons que les cuivres doivent être depuis longtemps détruits ou disparus.

MM. Piot (Cabinet de l'Amateur, 1842), et Matheron (Goya, Catalogue), citent les deux pièces suivantes, que nous n'avons jamais vues, et dont nous ne pouvons

1. Tout un côté du génie de Goya, qui méritait cependant une étude plus approfondie, a été à peine indiqué par ses biographes. Pourtant l'homme qui gravait ces trois planches et vingt autres qui respirent la cause de l'humanité et du bon sens et dont presque tout l'œuvre, enfin, raille impitoyablement les monstrueux travers du régime politique et religieux qui pesait lourdement sur son pays, n'est pas seulement un artiste de mérite, il est encore un grand et courageux penseur.

fournir ni la description ni les dimensions, que ces messieurs ont omis d'indiquer dans leurs essais de catalogue [1] :

261. *Une grande scène d'inquisition.*

262. *Une mascarade.*

LITHOGRAPHIES.

L'œuvre lithographique de Goya a deux patries : Madrid et Bordeaux, et date de deux époques : 1819 et 1825.

Lorsqu'il s'essayait dans cet art, encore dans ses langes, Goya comptait déjà soixante-treize ans, et il en avait quatre-vingts, lorsqu'il exécuta ces quatre merveilleuses pièces que nous appelons les *Taureaux de Bordeaux*.

On a comparé, non sans raison, les lithographies de Goya à celles d'Eugène Delacroix; le grand artiste français avait justement le tempérament qu'il fallait pour comprendre et s'assimiler le talent du vieux maître espagnol, original toujours et en tout, jusque dans la pratique d'un art qui en était encore à ses débuts.

Certes, Delacroix dut étudier passionnément ces belles lithographies, et le rapprochement que l'on a fait entre les illustrations du *Faust* et les *Taureaux de Bordeaux* se pourrait, au besoin, corroborer par des dates : les quatre grandes pièces de Goya n'ont-elles pas, en effet, été éditées à Bordeaux en 1825, et l'on sait que le *Faust* fut publié en 1828. Or, Delacroix put certainement connaître dès leur apparition ces productions lithographiques, dont diverses épreuves, inscrites sous les n°s 827, 828, 829 et 830, se trouvent au catalogue de sa vente. Cette parenté dans le talent des deux artistes n'a donc rien de fortuit; l'influence qu'exerça Goya sur Delacroix n'est pas d'ailleurs bornée à la lithographie. Et, par parenthèse, qu'il nous soit permis de signaler aux chercheurs qu'il y a dans le talent de notre compatriote un peu plus de l'École espagnole que l'on n'en soupçonne généralement, et que Velazquez, Le Greco et Goya ont puissamment marqué leur empreinte dans la période de ses travaux qui suit le voyage au Maroc (1832).

Mais c'est assez nous écarter de notre sujet. Ce qu'il nous importait surtout de constater, c'est que Delacroix a compris et aimé Goya, et nous ne pouvions point ne pas relever que le maître aragonais comptait parmi ses admirateurs une autorité de cette valeur.

Les lithographies que Goya exécuta à Madrid sont demeurées presque

1. Nous accueillerions avec la plus extrême reconnaissance tout renseignement qui nous serait transmis au sujet de l'une ou de l'autre de ces deux pièces et qui nous permettrait de combler les lacunes qu'à notre grand regret nous nous sommes vu forcé de laisser subsister dans ce catalogue.

inconnues; tirées, en général, à très-petit nombre, elles n'étaient, à vrai dire, que des essais que l'artiste conservait dans ses cartons. Si tant est qu'il en offrit jamais quelques épreuves à ses amis, nous pouvons affirmer, à constater aujourd'hui leur extrême rareté, qu'elles ne durent jamais être très-répandues du vivant même du peintre.

Quelque multipliées qu'aient été nos recherches, notre catalogue laissera sans doute subsister ici plus d'une lacune. Éparpillé presque tout de suite après sa mort, l'œuvre de Goya est aujourd'hui un peu partout : en Allemagne, en France, en Angleterre autant qu'en Espagne; aussi bien n'est-ce plus guère qu'en faisant appel au bienveillant concours des amateurs de toutes les nationalités que nous pouvons espérer d'ajouter encore quelque pièce nouvelle à la série des essais lithographiques que nous décrivons.

Les lithographies exécutées à Bordeaux sont les mieux connues des artistes et des curieux, les *Taureaux* surtout. Et, puisque nous citons ces belles pièces, notons en passant un détail qui ne saurait être indifférent aux amateurs : c'est que le tirage n'en a été fait qu'à 300 exemplaires seulement.

La *Danse espagnole*, morceau plein d'esprit et de couleur, dont l'exécution rappelle les *Taureaux*, doit dater, comme ceux-ci, de 1825. Le *Portrait de M. Gaulon*, l'imprimeur de toutes ces lithographies, et le *Coup d'épée*[1], pièces rarissimes, ont un caractère de lourdeur que l'extrême vieillesse de l'artiste ne justifie que trop : elles sont sans doute des années 1826-1827, et Goya avait alors quatre-vingt-deux ans!

PIÈCES LITHOGRAPHIQUES.

(Nos 263 à 279).

263. *Vieille femme filant sa quenouille, assise sur un banc.* A la gauche et au-dessous de cette pièce : Madrid, febrero 1819; et vers le milieu de la marge : Goya.

Dim. : environ 210 mill. haut. et 140 mill. larg. — Lithographie exécutée au moyen du pinceau mouillé d'encre et tirée sur papier de couleur.

Des épreuves de cette pièce existent à Madrid dans la collection Carderera, et à Londres au Cabinet des estampes du British Museum.

264. *Le Duel.* Deux personnages, en costume du temps de Philippe IV, se battent à l'épée et à la dague.

Pièce datée : Madrid, marzo 1819, et signée : Goya.

Dim. : environ 220 mill. haut., et 230 mill. larg. — Exécutée à la plume de roseau.

1. Quelques-unes de ces pièces figuraient avec les *taureaux* à la vente Delacroix, et voici les prix qu'elles atteignirent : Deux planches des *taureaux* (nos 829 et 830 du catalogue) 35 francs. — Un portrait d'homme, M. Gaulon (no 827 du catalogue), 35 francs.— La danse espagnole (no 828 du catalogue), 23 francs.

LE DUEL. — Lithographie de Goya.

Des épreuves dans la collection Carderera et dans la nôtre.

265. *Le Taureau et les Chiens.* Cinq chiens luttent contre un taureau ; un sixième est lancé en l'air. Deux toreros regardent ce combat.

Pièce sans signature ni date; extrêmement rare.

Dim. : environ 270 mill. larg. et 170 mill. haut. — Très-finement exécutée au crayon.

Une épreuve dans la collection Carderera.

266. *Le Soudard.* Un soudard de figure énergique, assis à terre, cherche à retenir dans ses bras une femme qui se défend.

Pièce sans signature ni date.

Dim. : environ 180 mill. larg. et 120 mill. haut. — Exécutée au pinceau mouillé d'encre.

Une épreuve, probablement unique, dans la collection Carderera.

267. *La Lecture.* Une jeune femme assise fait la lecture à deux enfants; au premier plan, dans l'ombre, on aperçoit un autre personnage.

Sans signature ni date.

Dim. : larg., 130 mill.; haut., 120 mill. — Exécutée au crayon et au pinceau lithographiques, les ombres adoucies par un léger travail de grattoir.

Épreuves dans les collections Carderera, Ph. Burty, Madrazo et dans la nôtre.

268. *Scène de diablerie.* Un homme nu, les bras liés derrière le dos, est entraîné par des démons; tout le fond de la pièce est rempli de diables, de spectres et d'animaux à têtes fantastiques.

Sans signature ni date.

Dim., environ : larg., 240 mill.; haut., 120 mill.

L'épreuve, très-certainement unique, de ce curieux essai, existe dans la collection D. V. Carderera, qui, dans son article sur Goya (*Gazette des Beaux-Arts*, 1863), en décrit l'exécution en ces termes : « La figure est d'un dessin savant, les raccourcis en sont irréprochables. Le procédé est très-bizarre; les ombres ont été dessinées avec un gros pinceau, et les demi-teintes, ainsi que les chairs, obtenues par un frottis très-gras. »

Le dessin qui a servi à l'artiste pour son transport sur pierre fait aujourd'hui partie de notre collection.

269. *Un homme du peuple,* coiffé d'un bonnet catalan, s'efforce brutalement de renverser une jeune femme assise, vue de dos, qu'il a saisie fortement par une épaule et dont il retient le bras gauche, élevé en l'air.

Sans signature ni date.

Dim. : largeur, environ 150 mill.; haut., 130 mill. — Exécutée au crayon; les ombres au pinceau lithographique.

Une épreuve de ce rare essai dans la collection de M. F. de Madrazo, directeur du Musée de Madrid.

270. *Un Moine.* Il est debout, et sa main droite tient un crucifix; son visage disparaît presque entièrement sous l'ombre portée par le capuchon.

Sans signature ni date.

Dim. : larg., environ 90 mill.; haut., 130 mill. — Même procédé d'exécution que pour la pièce n° 268.

Épreuve dans la collection F. de Madrazo.

271. *Le Sommeil.* Une belle jeune fille est endormie, le haut du corps portant sur les

genoux d'une femme âgée et les jambes allongées à terre. Vers la droite, trois femmes s'approchent de ce groupe. Vers le fond, une vieille est assise, sa mantille rabattue par-dessus la tête.

Sans signature ni date.

Dim.: larg., 160 mill.; haut., 140 mill. — Très-finement exécutée au crayon lithographique. Dessin superbe.

Une épreuve dans la collection Madrazo.

Tous les essais lithographiques décrits sous les numéros qui précèdent nous paraissent avoir été exécutés à Madrid.

LES TAUREAUX DE BORDEAUX.

Suite de quatre pièces, en largeur, lithographiées à Bordeaux en 1825, et tirées seulement à 300 exemplaires.

272. *El famoso Americano Mariano Ceballos.* (Le fameux Américain Mariano Ceballos.) Tel est le titre de cette pièce, qui représente, comme le n° 106 de l'œuvre gravé, le célèbre torero Ceballos montant un taureau et assaillant le taureau de place, une courte lance à la main.

Dim. : larg., 405 mill.; haut., 312 mill. — Signée : Goya, dans le terrain de gauche. En outre du titre lithographié rapporté plus haut, cette pièce porte encore les indications suivantes : Déposé, et lith. de Gaulon.

273. *Le Picador enlevé sur les cornes d'un taureau.* Un taureau vient de saisir sur ses cornes un picador, dont le cheval est renversé à droite; un second picador à cheval et deux toreros à pied veulent faire lâcher prise au furieux animal qu'ils attaquent à l'envi et qui se dresse presque debout, rendu plus furieux encore par les atteintes des longues piques de ses assaillants.

Dim. : larg., 410 mill.; haut., 310 mill. — Signée : Goya dans le terrain de gauche.

Cette pièce est sans titre et sans mention d'imprimeur.

274. *Dibersion de España.* (Diversion de l'Espagne.) Titre lithographié de cette pièce qui représente une scène des Novilladas. De jeunes taureaux, conduits par des cabestros, ont été lâchés au milieu de l'arène remplie de spectateurs amateurs, dont les uns se livrent au passe-temps, toujours si cher au peuple espagnol, de *caper* ces taureaux, tandis que d'autres s'enfuient ou gisent renversés à terre.

1er état. — Dim.: larg., 415 mill.; haut., 303 mill. — Signé : Goya, dans le terrain de gauche. — En outre du titre, en espagnol, rapporté plus haut, on lit dans la marge du bas les mots : Déposé, et lith. de Gaulon.

2e état. — Un accident ayant probablement atteint la partie droite, la pierre a été coupée immédiatement après les mots : Lith. de Gaulon, et ne porte plus que 370 mill. en larg., supprimant ou coupant une partie des personnages qui occupaient la droite dans l'état antérieur.

Une épreuve de ce 2e état, que nous croyons fort rare, existe dans la collection de M. Burty, qui l'a décrite dans la *Gazette des Beaux-Arts* (n° du 1er septembre 1859).

275. *La Division de place.* L'arène a été coupée en deux parties par une cloison de planches. Dans la partie de gauche, un chulo pose des banderilles au taureau ; dans la division de droite, un torero frappe d'un coup d'épée un taureau, vigoureusement lancé en avant.

Dim. : larg., 414 mill.; haut., 305 mill. — Signé : Goya, dans le terrain au pied de la barrière.

Cette pièce est sans titre et sans mention d'imprimeur [1].

276. *La Danse espagnole* [2]. Un groupe d'hommes et de femmes entoure et applaudit une maja dansant le *vito;* l'un des spectateurs chante en s'accompagnant de la guitare; un autre frappe un tambour de basque qu'il élève au-dessus de sa tête.

Dim., environ : larg., 190 mill.; haut., 185 mill.— Signée : Goya vers le milieu du bas. Cette pièce a été exécutée à Bordeaux en 1825. Elle est rare.

Épreuve dans la collection Carderera et dans la nôtre.

277. *Le Coup d'épée.* Un duel. L'un des combattants traverse d'un coup d'épée la poitrine de son adversaire. Deux témoins les assistent.

Dim., environ : larg., 220 mill.; haut., 210 mill. — Signée Goya vers la gauche. Pièce exécutée à Bordeaux vers 1826. Elle est rare.

Une épreuve dans la collection Carderera.

278. *Portrait de M. Gaulon.* M. Gaulon est l'imprimeur lithographe des quatre grandes scènes de taureaux exécutées à Bordeaux. Goya l'a représenté en buste, la tête nue et vue de trois quarts.

Dim. : haut., 270 mill.; larg., 210 mill. — Signé Goya dans l'angle inférieur de gauche. Sans titre et sans nom d'imprimeur.

Une épreuve de ce portrait, assez difficile à rencontrer, figurait à la vente E. Delacroix sous le n° 827, et fait aujourd'hui partie de notre collection.

279. *Scène de tauromachie.* Un picador, monté sur un cheval blanc, la lance en arrêt devant un jeune taureau; il est entouré de l'espada et des capeadores.

Dim. : larg., 360 mill.; haut., 310 mill. — Pièce publiée en 1824 par Senefelder et C°.

Selon M. E. Piot (*Cabinet de l'Amateur,* p. 265, année 1842), quelques épreuves de cette lithographie, dont nous lui empruntons la description, car nous avouons ne l'avoir jamais rencontrée, auraient été coloriées. M. Piot n'indique pas que cette pièce soit signée de Goya, et nous avons peine, jusqu'à preuve du contraire, à la croire originale.

PAUL LEFORT.

1. Les détails que donne M. Matheron sur les procédés qu'employa l'artiste dans l'exécution de ces quatre grandes pièces et des suivantes sont trop intéressants pour qu'il ne nous soit pas permis de les lui emprunter : « Goya exécutait ses lithographies sur son chevalet, la pierre posée comme une toile. — Il maniait ses « crayons comme des pinceaux, sans jamais les tailler. — Il restait debout, s'éloignant ou se rapprochant à « chaque minute pour juger ses effets. — Il couvrait d'habitude toute la pierre d'une teinte grise, uniforme, « et enlevait ensuite au grattoir les parties à éclairer : ici, une tête, une figure; là, un cheval, un taureau. « Le crayon revenait ensuite pour renforcer les ombres, les vigueurs, ou pour indiquer les figures et leur « donner le mouvement. Il fit ainsi sortir une fois de la teinte noire du fond, à la pointe du rasoir, et sans « aucune retouche, un curieux portrait. (Portrait de M. Gaulon, n° 278.) On rirait peut-être si je disais que « les lithographies de Goya ont toutes été exécutées à la loupe. — Ce n'était pas en effet pour faire fin; « mais ses yeux s'en allaient. ».

2. M. Matheron, dans une note de sa biographie de Goya, donne le titre : les *Bohémiens* à une pièce lithographiée qu'il ne décrit pas. Nous croyons que cette pièce n'est autre que la *Danse espagnole.*

CORRESPONDANCE ANGLAISE

Le budget du British Museum et ses acquisitions. — Un nouveau tableau à la National Gallery. — Le testament de M. Félix Slade. — Le Burlington fine arts Club et la British Institution. — Un tableau de M. Holman Hunt. — Les objets rapportés d'Abyssinie.

Londres, 18 juillet 1868.

On a voté, ces jours derniers, le budget du British Museum. Il est d'usage qu'il soit présenté aux Communes par un de ses membres, qui soit en même temps un des « trustees » de l'établissement; cette tâche est échue à M. Lowe. La somme demandée s'élevait à 99,330 livres sterling, soit *deux millions quatre cent quatre-vingt-trois mille deux cent cinquante francs;* l'augmentation sur l'an dernier était de près de 4,000 livres. S'il est un chapitre du budget anglais dont l'étude serait intéressante pour nos députés, c'est bien celui-ci, et remarquez que les crédits du South-Kensington Museum, de la Galerie nationale, de la Galerie de portraits, etc., sont en dehors. Il n'y a pas eu la moindre opposition. Quelques questions ont été adressées au gouvernement relativement au projet d'agrandissement du musée et à la séparation des collections d'histoire naturelle d'avec les objets d'art; l'annonce qu'une commission était en train d'élaborer un projet général relatif aux établissements d'art a suffi pour laisser « drop the question, » comme on dit à Wesminster. L'alderman Lusk, un honorable négociant, a bien fait quelques malencontreuses remarques tendant à prouver que le nombre des visiteurs diminuait, et il a cité les paroles « d'un de ses amis » qui lui avait dit « qu'une salle entière était remplie de grosses pierres et de figures humaines sans têtes, et qu'il ne voyait pas l'intérêt que présentaient de tels objets. » Si M. Lusk considère le British Museum comme une affaire commerciale, il est certain que ce n'est pas une bonne affaire!

La Bibliothèque s'est augmentée de 32,645 volumes, et le département des manuscrits de 510; le département des antiquités orientales, de 217 objets; celui des antiquités grecques et romaines, d'un millier environ, parmi lesquels un admirable groupe en terre cuite de deux femmes jouant aux osselets, et celui des antiquités indigènes et objets du moyen âge et de la renaissance, de 723; les médailles ont reçu 1,621 pièces. Le Cabinet des dessins et estampes s'est enrichi d'un portrait contemporain de Mazaniello au crayon rouge, d'un Neptune, pièce unique de Pellegrini; d'une suite de 21 dessins de Gérard-Luc Hornebolt, qui travaillait en même temps que Holbein pour Henri VIII; de deux bois uniques de l'école allemande, exécutés probablement de

1440 à 1450; d'un grand nombre de pièces de Delacroix, Géricault, Méryon, Bracquemond, Corot, Veyrassat et autres graveurs français contemporains.

M. Reid, qui, dans ses fonctions de conservateur du département des dessins et estampes, apporte un zèle et une activité incroyables, a de plus obtenu du Trésor, en dehors de son crédit ordinaire, une allocation spéciale de 2,000 livres, afin de ne point laisser échapper des occasions qui se sont dernièrement présentées d'augmenter les collections nationales. C'est là une mesure qui fait autant honneur à la libéralité du ministère qu'à celui qui l'a provoquée.

Ces 50,000 francs ont servi à acquérir :

1° Une collection de plus de 7,000 pièces satiriques, politiques et religieuses et de caricatures, commençant avec le règne de Jacques II et se continuant jusqu'à nos jours. Un grand nombre rappellent des événements secondaires de l'histoire de l'Angleterre et de la France, peu connus ou dont la trace même parfois était perdue; d'autres sont relatives au papisme, et ce ne sont point les moins curieuses. Il serait impossible aujourd'hui, à quelque prix que ce soit, de réunir une série aussi complète. M. Edward Hawkins avait consacré ses loisirs, pendant plus de cinquante ans, à la former. Un grand nombre des pièces sont faites par des artistes français ou hollandais, et portent des légendes en ces deux langues;

2° A la vente Palmer, un choix des pièces les plus importantes de Woollett, de Strange, de Wille, en des états rares ou uniques, servant ainsi à compléter, de la façon la plus exceptionnelle, les œuvres de ces graveurs; une pièce unique du maître de 1488, Zeitbloon, croit-on, un tableau de cet artiste représentant le même sujet se trouvant à Nuremberg;

3° A la vente Hippesley, la *Grande Bacchanale de Marc-Antoine;* l'un des portraits de Rembrandt en épreuve du 1er état avec des retouches de la main même du peintre; un admirable dessin à la plume et au bistre du Giorgione, représentant deux hommes, l'un dessinant, l'autre regardant par-dessus l'épaule de son compagnon;

Enfin, à des sources différentes, diverses autres pièces intéressantes pour l'histoire de la gravure en Angleterre, entre autres 350 pièces de Bartholozzi, des gravures à l'aquatinta par Earlom, un grand nombre de portraits; deux ravissants dessins de Watteau, d'une fraîcheur et d'une finesse merveilleuses et qui faisaient jadis partie du cabinet Spencer; puis deux petits volumes allemands contenant plusieurs gravures non décrites jusqu'ici, entre autres deux pièces inconnues d'Israël van Meckel; mais cette dernière acquisition méritera une future mention spéciale.

La National Gallery, de son côté, ne laisse point échapper les occasions qui se présentent. Quoique possédant déjà trois tableaux de Crivelli, elle vient d'acquérir la composition la plus importante peut-être que l'artiste ait exécutée : c'est une décoration d'autel en treize panneaux qui était placée dans la chapelle particulière de la villa San Donato, près de Florence. Dans le panneau central se trouve la Vierge avec l'enfant Jésus, au bas du groupe la signature :

OPVS. KAROLI. CRIVELLI. VENETI. 1476.

A droite, sainte Catherine et saint Dominique; à gauche, saint Pierre et saint Jean-Baptiste; dans les compartiments inférieurs et supérieurs, d'autres figures. Cette œuvre a été acquise pour 3,300 livres. Le Louvre ne possède pas d'échantillon de ce maître.

Dans une lettre à la *Chronique,* je vous ai le premier mentionné les dernières dis-

positions de M. Félix Slade. Par son testament, qui est daté du 25 mars 1868, il laisse à ses exécuteurs testamentaires une somme de 45,000 livres sterling, nette de tous droits de succession, sur laquelle somme 35,000 livres devront être consacrées à la fondation de trois chaires de beaux-arts, sous le nom de « Slade professorships of fine arts, » dans les universités de Londres, Oxford et Cambridge, et 10,000 livres pour la fondation d'expositions ou bourses, sous le nom de « Slade exhibitions of fine arts; » de 50 livres par an, en faveur de jeunes gens, âgés de moins de dix-neuf ans, qui témoigneront d'une aptitude particulière pour le dessin, la peinture ou la sculpture et qui en jouiraient pendant trois ans. Par un codicille, M. Slade laisse au British Museum son cabinet d'estampes estimé 16,000 livres et sa collection de verres de Venise estimée 8,000 livres.

Le désir du testateur paraît avoir été de constituer un avantage à la Société en général (*confer a benefit on society*). Il sera donc curieux de voir comment les exécuteurs testamentaires du généreux amateur interpréteront ses dernières volontés. Vont-ils choisir pour professeurs des artistes éminents qui enseigneront la théorie de l'art à ceux qui veulent se vouer exclusivement à son étude, ou prendront-ils des hommes qui, par leurs connaissances spéciales, seront capables d'éveiller chez la jeunesse des Universités le goût de l'art en leur retraçant l'histoire de ses diverses branches et de son influence sur les sociétés? Se renfermera-t-on dans les limites d'un cours spécial, ou interprétera-t-on le mot *chaire* dans le sens étendu que nous lui donnons?

A l'automne dernier, je vous avais signalé la dissolution de la British Institution, qui avait rendu en ce pays de si importants services à la cause de l'art, que sa disparition était considérée comme un véritable malheur public. Aujourd'hui je vous annoncerai que la British Institution a arrêté en principe sa fusion avec le Burlington fine arts Club; c'est chose faite, il ne reste plus que les questions de détail à régler, et cela même est presque terminé. Comment en France, où l'on compte tant d'amateurs, tant d'esprits intelligents qui ont un faible pour quelque branche de l'art, tant d'artistes éminents et d'hommes de goût, comment se fait-il qu'il n'existe pas à Paris un grand club des arts, où on organiserait des séries d'expositions spéciales d'objets de toutes sortes, des conférences, des concerts, etc.? Il est vrai que chez nous, avec nos idées politiques, il faudrait presque plusieurs clubs, car il serait bien difficile d'amener, même sur le terrain neutre de l'art, une association entre les membres des divers partis politiques. Ici du moins tories et whigs, ou plutôt conservateurs et libéraux, laissent la politique à la porte, et, partout ailleurs qu'au parlement ou dans les clubs purement politiques, chacun oublie ses opinions!

Un artiste éminent et original, M. Holman Hunt, semble avoir à Londres le privilége des expositions solitaires; c'est un grand coloriste et un excellent dessinateur, qui n'a pourtant rien à craindre du voisinage de personne; néanmoins, par coquetterie peut-être, il veut garder pour lui seul toute l'attention. M. Gambart a eu toute la ville chez lui pour voir l'*Isabelle* de M. Hunt. Boccace nous a dit l'histoire de cette Florentine passionnée qui, après le meurtre de son amant, alla secrètement lui couper la tête et, après l'avoir soigneusement enveloppée dans une fine étoffe, la déposa dans « un grande e bel testo, » dissimulée sous les feuilles d'un « bellissimo basilico Salernitano, » que, dans sa douleur amoureuse, elle arrosait sans cesse de ses larmes. La figure de M. Hunt est bien le type d'une belle fille italienne au corps souple, à la peau chaude, à l'œil ardent et enflammé d'amour; elle s'appuie, accablée par la douleur, sur le prie-Dieu, recouvert d'un tapis de soie brodé à la main, sur

lequel repose le vase funèbre; elle regarde le spectateur d'un œil fixe, hagard. Les détails de cette toile sont merveilleux, depuis la couche abandonnée où l'infortunée ne goûte plus le repos jusqu'à la lampe en verre de Venise d'où s'échappe une faible clarté, depuis le prie-Dieu, chef-d'œuvre de précieuse marqueterie, jusqu'à la fine mosaïque du dallage. On se laisserait presque aller à rêver devant cette peinture!

M. Holmes, qui avait été envoyé par les trustees du British Museum à la suite de l'expédition d'Abyssinie, est revenu, il y a quelques jours, avec une bien maigre moisson : quelques manuscrits sans intérêt, un croquis de Théodoros mort, des vues du pays, deux croix gothiques d'origine européenne peut-être; encore le War-Office réclame-t-il la plupart des objets comme butin et prétend-il les vendre au Musée des sommes énormes. L'armée a offert à la reine une couronne, deux broches et une robe de soie du souverain abyssinien; les badauds courent en foule s'extasier devant ces dépouilles d'un médiocre intérêt au Musée de Kensington, qui semble, en cette occasion, avoir voulu aspirer à l'honneur de devenir une succursale de la fameuse exposition de madame Tussaud.

A. W.

Le Directeur : ÉMILE GALICHON.

PARIS. — J. CLAYE, IMPRIMEUR, 7, RUE SAINT-BENOIT. — [869]

WILLIAM HOGARTH

Sous le règne de Charles II, l'art se mourait en Angleterre. Le grand historien Macaulay reconnaît ce sommeil des arts plastiques à cette fatale époque : « Il n'est pas facile d'expliquer, dit-il, comment une nation si fort avancée sur ses voisines, dans la science, resta tellement en arrière d'elle pour les beaux-arts. C'est cependant ce qui eut lieu. En architecture, il est vrai, notre pays pouvait citer avec orgueil un grand homme, Christophe Wren;... d'un autre côté, à la fin du règne, nous n'avions pas un seul peintre ou un seul sculpteur dont le nom méritât d'être conservé. Quelque chose de mystérieux se cache sous cette pénurie, car les statuaires et les peintres étaient bien loin d'être méprisés ou mal payés. Leur position sociale égalait au

moins celle qu'ils occupent à présent, et leurs bénéfices, comparés à la richesse nationale d'alors et à la rémunération des autres travaux intellectuels, étaient plus considérables que de nos jours. La munificence du patronage anglais pour les artistes les attirait même chez nous de tous les côtés [1]. » Tout ou presque tout ce qu'il y eut alors d'artistes distingués venait de l'étranger. Sir Peter Lely, un Westphalien, dont le véritable nom était Van der Faes; sir Godfrey Kneller, de Lubeck, qui s'étaient adjugé l'héritage de Van Dyck, avec l'Anglais sir James Thornhill, furent les jouets de l'inconstance des goûts de leur temps. Lely, qui pratiquait l'histoire, le paysage et surtout le portrait, qui peignit Charles Ier et Cromwell et devint le peintre en vogue sous Charles II, s'était montré le plus brillant des trois artistes que nous venons de nommer, mais sans l'éclair au front, sans ce feu magistral qui semble, si l'on peut dire, emporter la nature au bout du pinceau. Il eut cependant cet honneur d'approcher quelquefois de Van Dyck par la transparence et la légèreté de ton.

On ne saurait citer, de nos jours, sans avoir le sourire sur les lèvres, un prétendu peintre du nom de William Kent, qui avait contrarié la réputation de sir James Thornhill, parvenu à la charge de premier peintre du roi. Rien n'est à comparer au bruit qui s'était fait autour de ce nouveau venu, et ne prouve mieux combien l'Angleterre avait, dans ce temps-là, peu profité des leçons des grands peintres qui s'étaient succédé dans le pays. Le malheureux William Kent, né en 1684, dans le Yorkshire, mort à Londres le 12 avril 1748, se donnait en même temps pour architecte, dessinateur de jardins et peintre. Il avait introduit en peinture un style pseudo-byzantin dans lequel il barbouillait des tableaux d'église avec la sécheresse et l'uniformité de dessins d'architecture, et le ridicule l'eût couvert tout d'abord si l'on n'eût été aveugle à son endroit. Ce n'est pas l'excès de jeunesse, la fantaisie et la licence qui tuent l'art : la licence chercheuse et la fantaisie qui a ses bonheurs ouvrent parfois des voies nouvelles; c'est, au contraire, l'imitation caduque, le pastiche stérile et le système énervant qui sont mortels. Voyez l'école des Carrache et toutes les écoles de la décadence italienne du XVIIe siècle.

Après tous les bouleversements politiques et religieux qui avaient remué, depuis plus de cinquante années, l'Angleterre, une confusion singulière régnait dans la société. Les agitations jacobites, celles des torys et des whigs avaient attristé le beau siècle de la reine Anne et légué des

1. Macaulay, *Histoire d'Angleterre depuis l'avénement de Jacques II*, traduite de l'anglais par le comte de Peyronnet, t. I, p. 307.

ferments de discorde au premier des Georges de la maison de Hanovre, son successeur. Les petits-fils des têtes rondes et des puritains de Cromwell coudoyaient les enfants des petits-maîtres dissolus des cours de Charles II et de Jacques détrôné. On se regardait mutuellement avec défiance. Les notions du bien, du beau et du mal se confondaient et s'entre-choquaient dans l'incertitude et le doute, et les esprits, qui ne savaient où se prendre en matière d'art, n'attendaient que la venue d'un homme de génie ou d'adresse qui sût les diriger ou les accaparer. L'homme de génie fit défaut, l'homme adroit et subtil se rencontra : ce fut Kent. Porté sur les ailes de la renommée et de la fortune par la faveur des femmes qu'il servait de ses conseils et de ses crayons, il n'est rien qu'il ne dessinât pour elles : chiffres, tapisseries, broderies, tentures, cadres de tableaux et de glaces, tables, fauteuils, berceaux, canots de parade, que sais-je encore? Horace Walpole raconte, en ses *Anecdotes de la peinture*, que « l'engouement était arrivé à ce point que deux grandes dames voulurent absolument avoir de sa main des dessins de robes pour le gala de leur jour de naissance. A l'une il traça une jupe décorée de colonnes des cinq ordres d'architecture; il fit de l'autre un bronze florentin et lui donna une robe de couleur bronze, relevée d'ornements d'or. » Poursuivant sa faveur, il ornait des boudoirs, des cabinets et des kiosques. Pas de maison que l'on considérât comme bien distribuée, pas de jardin qu'on regardât comme bien planté, s'il n'en avait donné les dessins. Avec plus d'adresse que de talent, il avait su se faire accepter comme un génie universel, et, profitant de l'aversion que les dernières guerres avaient soulevée contre tout ce qui rappelait, de près ou de loin, notre Louis XIV, il avait naturalisé dans les jardins une réforme qui bannissait le système rectiligne des parterres et des parcs du roi-soleil. Depuis longtemps, à la vérité, l'évêque d'Avranches, Daniel Huet, et le poëte Du Fresny avaient préconisé en France l'introduction du style pittoresque dans les paysages; depuis longtemps des essais de ce qu'on appela depuis les *jardins anglais* avaient été exécutés à Vincennes, à Mignaux près de Poissy, au Moulin et au Chemin-Creux, dans le faubourg Saint-Antoine, quand William Kent s'avisa de se donner pour l'inventeur du système nouveau et l'appliqua chez le duc de Norfolk et chez Horace Walpole. L'engouement devint de plus en plus général pour le nouvel architecte des verdures :

> Il aimait les jardins, était prêtre de Flore,
> Il l'était de Pomone encore,

et en même temps il ne laissait point ses pinceaux oisifs.

Malheureusement pour lui, il avait trop encombré Westminster de ses ridicules compositions sculptées et chargé les murailles des églises d'exagérations archaïques, sous prétexte de sujets sacrés. Un vigoureux satiriste, le Juvénal de son temps, la pointe et le pinceau à la main, allait démasquer le faux dieu. Une première caricature, publiée en 1724, sous le titre de *Goût de la ville*, représentait la porte de Burlington au sommet de laquelle on voyait William Kent brandissant sa palette et ses pinceaux, avec Michel-Ange et Raphaël pour supports. Le rire accueillit la plaisanterie. L'année suivante, Kent venait de terminer un de ses chefs-d'œuvre géométriques pour l'église de Saint-Clément de Londres, quand le même satiriste, passant par là, avisa la toile étrange se prélassant au maître-autel ; sa main ne put modérer l'impatience de son crayon, et sur-le-champ on vit paraître, chez tous les marchands d'estampes, une gravure de grande dimension parodiant, de la façon la plus comique, les anguleuses caricatures du peintre à la mode. Le faux goût de cette médiocrité triomphante était caractérisé avec une telle vigueur de caustique, une telle justesse de bon sens, que les yeux se dessillèrent enfin. La tunique de Nessus de la satire était attachée au malheureux : il allait tomber en cendres. L'évêque de Londres, Gibson, entraîné par l'opinion publique, fit descendre, le 7 septembre 1725, la toile du haut de la place d'honneur qu'elle y usurpait, et la vogue incroyable attachée au nom de William Kent alla se perdre dans les éclats de rire de toute la ville. Sur quoi un paroissien de Saint-Clément fit paraître une lettre de congratulation avec cette épigraphe tirée de l'*Exode :*

« Et prenant le veau qu'ils avaient fait, il le mit dans le feu, et le réduisit en poudre; il jeta cette poudre dans l'eau, et il en fit boire aux enfants d'Israël. »

Quel était ce graveur anonyme qui venait d'assener un coup si vigoureux, au grand applaudissement du premier peintre du roi, Thornhill, que la vogue de Kent avait longtemps importuné ? C'était William Hogarth, un jeune homme de vingt-huit ans, né à Londres en 1797, de race anglo-saxonne, fils d'un de ces *yeomen* ou fermiers-propriétaires d'un petit bien héréditaire, qui unissaient un reste de fierté féodale à la rusticité villageoise. Le bien du père d'Hogarth était à Bampton. Un autre fils, qui avait eu la prétention de composer et de faire jouer des drames dans le village de Troutbeck où il tenait la charrue, avait la plume la plus détestable. Le père, nommé Richard, s'était déterminé à abandonner son exploitation rurale pour se faire prote d'imprimerie, il avait ensuite ouvert une école à Londres, à Ship-Court, dans le quartier d'Old-Bayley, et avait

végété dans la misère. William, qui, pendant les premières années, avait eu sous les yeux ce triste spectacle, ne montrait que de l'éloignement pour la carrière paternelle. Aussi, était-il entré avec joie chez un gros orfévre, nommé Ellis Gamble, graveur d'ornements, de chiffres et d'armoiries sur métaux précieux. Cet orfévre, dessinateur habile, avait mis le jeune Hogarth dans une assez bonne voie pour le dessin. La vue des peintures dans les églises, seuls musées qui fussent alors ouverts, profitèrent moins à son éducation que ses observations personnelles. L'étude des caractères de la nature humaine l'absorbait. Tout, sur la voie publique et dans les tavernes, tout dans les spectacles lui était sujet à réflexion. Il amassait dans son esprit un trésor de notes pittoresques et morales; et cette vie incessante d'études sauva sa jeunesse des séductions et entraînements de ces penchants grossiers, si fort favorisés par les mœurs de son temps. La première circonstance qui lui fournit l'occasion de montrer d'une manière frappante son esprit d'observation et son aptitude à exprimer les passions humaines fut la rencontre qu'il fit, de compagnie avec un de ses camarades d'atelier, d'une rixe de taverne. Un ivrogne avait assené sur la tête d'un autre buveur un si violent coup de pot de bière, que le visage sanglant du blessé en avait fait une grimace horrible. Hogarth représenta la scène en un croquis frappant de ressemblance et de caractère, qui eut beaucoup de succès. Quand son apprentissage fut terminé, il se sentit de force à aborder l'objet de l'ambition de toute sa vie : la composition et la gravure sur cuivre, pour donner un corps aux scènes comiques qui se jouaient silencieusement dans son cerveau. Il s'essaya d'abord aux illustrations de livres, et fournit quatorze dessins sur bois pour le voyage de Montray. En 1724, l'année même de l'apparition de sa première caricature contre Kent, il grava des vignettes pour l'*Ane d'or* d'Apulée; et, ce qui lui fit encore plus d'honneur, ce fut une suite de compositions pleines de verve pour le poëme comique d'*Hudibras*, de Butler, qui parut en 1726.

Samuel Butler, un contemporain de Milton, et qui eut, en son temps, plus de célébrité que ce grand homme, rappelle par son poëme *Don Quichotte* et la *Satire Ménippée*, et brille de verve, d'*humour* et de génie. Il avait eu pour objet de ridiculiser la guerre civile suscitée en Angleterre entre les Puritains et les Anglicans, dans les dernières années du règne de Charles Ier, et qui finalement avait conduit ce prince à l'échafaud. Une foule de détails tout de circonstance, dans ce poëme, le rendent obscur de nos jours, et il a besoin d'un commentaire, comme chez nous les œuvres de Rabelais. Butler fouetta de son vers sanglant les ennemis de Charles II, qui lisait et citait même avec délices ses poésies, mais

qui, suivant quelques traditions, heureusement contredites, le laissa mourir de faim.

On peut se donner une idée du ton et de l'esprit d'Hudibras en lisant l'imitation qu'a faite Voltaire d'une partie du premier chant, et dont voici quelques vers :

Quand les profanes et les saints
Dans l'Angleterre étaient aux prises,
Qu'on se battait pour des églises
Aussi fort que pour les catins;
Lorsque anglicans et puritains
Faisaient une si rude guerre,
Et qu'au sortir du cabaret
Des orateurs de Nazareth
Allaient battre la caisse en chaire;
Que partout, sans savoir pourquoi,
Au nom du ciel, au nom du roi,
Les gens d'armes couvraient la terre:
Alors monsieur le chevalier,
Longtemps oisif ainsi qu'Achille,
Tout rempli d'une sainte bile,
Suivi de son grand écuyer,
S'échappa de son poulailler,
Avec son sabre et l'Évangile,
Et s'avisa de guerroyer.
Sire Hudibras, cet homme rare,
Était, dit-on, rempli d'honneur,
Avait de l'esprit et du cœur,
Mais il en était fort avare.
D'ailleurs, par un talent nouveau,
Il était tout propre au barreau,
Ainsi qu'à la guerre cruelle;
Grand sur les bancs, grand sur la selle,
Dans les camps et dans le barreau,
Semblable à ces rats amphibies
Qui, paraissant avoir deux vies,
Sont rats de campagne et rats d'eau;
Mais, malgré sa grande éloquence,
Et son mérite et sa prudence,
Il passa chez quelques savants
Pour être un de ces instruments
Dont les fripons avec adresse
Savent user sans dire mot,
Et qu'ils tournent avec souplesse:
Cet instrument s'appelle un *sot*.
Ce n'est pas qu'en théologie

Il ne fût un docteur subtil;
En quatre il séparait un fil,
Disputant sans jamais se rendre,
Changeant de thèse tout à coup,
Toujours prêt à parler beaucoup
Quand il fallait ne point s'entendre [1].

La vigueur du poëte burlesque Butler était juste le fait de la nature forte et robuste de William Hogarth. Aussi les compositions dont l'artiste orna l'édition de 1726 sont-elles dignes du poëme. La plus belle et la plus estimée des éditions d'Hudibras, publiée en 1744, avec des notes de Zacharie Grey, a reproduit ces gravures, qui ont reparu deux fois, d'abord dans une édition de luxe publiée en 1793, puis dans les trois volumes d'une traduction en vers français donnée à Londres, en l'année 1757, traduction fidèle, mais plate et triviale, dont l'auteur est un Anglais nommé Townley.

Samuel Butler, l'Hogarth de la poésie, était artiste lui-même et peignait à ses heures. On a son portrait par Lely dans la galerie d'Oxford; un autre dessiné par Lens et gravé par Nixon; un autre encore, gravé par Vertue, d'après Soest; un par Hogarth, gravé par J. Thane, et enfin deux petits gravés par Vertue.

Les deux premières grandes planches d'Hogarth, en délivrant avec tant de succès le premier peintre du roi de l'humiliante concurrence de Kent, avaient fait désirer à Thornhill d'en connaître l'auteur. On le lui amena, et Monsieur le Premier, qui le reçut avec une effusion de bienveillance mêlée d'un grand air de protection, lui ouvrit son atelier. Cette circonstance décida de l'avenir d'Hogarth. Si, d'un côté, il ne trouva dans les œuvres de Thornhill que ce qu'il goûtait le moins : un style conventionnel, l'abus de l'allégorie mythologique, un essaim de beautés galantes se maniérant sur des nuages, à la clarté douteuse de l'amante d'Endymion, il eut, d'une autre part, l'occasion de voir la fille du premier peintre, qui était belle; il s'en éprit, se fit agréer d'elle et de sa mère, et l'épousa sans dot, contre la volonté de Thornhill, le 23 mars 1729. Il avait alors trente-deux ans.

Après son mariage, il poursuivit ses compositions satiriques dans lesquelles il introduisait des personnages connus que chacun nommait. Vrai Molière de taverne, il frappait comme en médaille les traits de la vie populaire. On a dit du grand Corneille qu'il semblait avoir sur les Romains des mémoires particuliers ; on peut dire de William Hogarth

1. *Œuvres de Voltaire :* édition de Beuchot, t. XIII, p. 353.

qu'il avait eu la révélation des mystères de la vie réelle. Mais toutes ces œuvres, si vigoureusement frappées, lui faisaient plus d'admirateurs que d'amis et l'enrichissaient peu, car elles étaient mal payées; aussi les nouvelles nécessités d'un ménage le mirent-elles dans l'obligation de demander des ressources au portrait, devenu la *spécialité*, comme on dit de nos jours, la plus lucrative. Cet emploi de son talent, il faut le dire, n'a été dans sa vie qu'un incident. Il avait imaginé un genre de portraits peints soit à une, soit à plusieurs figures, des portraits de famille qui le mirent, pendant quelques années, en vogue, et il produisit alors beaucoup de têtes fort vives de physionomie, très-fermes d'exécution, mais brutalement réalistes et de touche généralement lourde. La nature lui avait dénié la grâce, la distinction, l'élégance et la souplesse qui, indépendamment du talent, doivent être l'attribut du peintre de portrait. Ajoutez que son génie critique l'obsédait incessamment et le rappelait aux scènes comiques qui avaient préparé sa première renommée, et qu'il ne faisait grâce d'aucun défaut dans les figures qu'il reproduisait : il eût plutôt exagéré.

Parmi ses meilleurs portraits, on compte la belle effigie, pleine de charme et de dignité, du capitaine Thomas Coram, un des fondateurs, avec Hogarth, de l'hôpital des Enfants trouvés, vrai philanthrope, dont toute la fortune passa en œuvres de charité, et à qui, vers la fin de sa vie, on fut obligé de la faire [1]. C'est ensuite un petit portrait d'homme assis, vu de face et jusqu'aux genoux, appartenant au comte d'Ellesmere (Bridgewater Gallery), figure excellente, saisie de prime saut. Vient après le portrait que j'aurais dû nommer le premier à raison de sa supériorité, celui de l'actrice Lavinia Penton, dont la tête, heureusement éclairée, est enlevée avec plénitude de verve, et que l'on peut regarder comme un des meilleurs morceaux de la palette anglaise. On voit que c'est là une étude peinte du premier coup sans dessin préliminaire, comme le recommandait Reynolds, comme le conseillait Diderot qui, par sa fréquentation des ateliers de Chardin, de Latour, de Vanloo, de Greuze, de Nattier, avait appris à s'y connaître. Il y a en général dans les études ainsi faites une spontanéité de volonté, un élan de nature, un accent de vérité, qui laissent sur la toile tout le feu du sentiment et constituent la vraie éloquence du pinceau.

Il faut citer aussi parmi les bons portraits d'Hogarth celui de Henry Fox, premier lord Holland en 1683, père de l'éloquent adversaire

1. Ce portrait de Coram a été gravé par Mac Ardill. L'original appartient à l'hôpital des Enfants trouvés, à Londres.

du second Pitt, comme Henry l'avait été du premier, le célèbre Charles-James Fox, dont la grandeur négligée, la puissance improvisatrice, fruit de la méthode la plus réfléchie, de l'art le plus savant, saisissaient par tant de traits éclatants et persuasifs. L'hôtel Holland à Londres, où se trouve ce portrait, possède aussi de Hogarth un tableau qui est à la fois une curiosité et l'une de ses plus vives et plus intéressantes peintures. La toile représente la scène principale d'un divertissement dont le sujet est la *Conquête du Mexique*, qui fut jouée devant la cour par de jeunes acteurs, tous enfants de qualité. Pas une figure, sur le théâtre ou dans l'assistance, qui ne soit un portrait. Au nombre des actrices sont les deux filles si renommées du duc de Richmond, dont la plus belle était cette Sara Lennox que le roi George III avait voulu épouser, et qui se maria à sir Richard Bunbury. C'est la même qui devint une des victimes des *Mémoires du duc de Lauzun-Biron*, dont la lâcheté posthume révèle et compromet tant de noms de femmes qu'il eût été d'un galant homme de taire, quand même il aurait eu le droit d'en parler. A côté de lady Bunbury figure sa sœur, lady Caroline, qui fut femme du premier lord Holland et mère de Charles Fox, et n'eut pas une célébrité du même genre que la première.

Lady Sarah était née le 14 février 1744. Elle a été peinte plusieurs fois par sir Joshua Reynolds, et c'est elle qui est représentée sacrifiant aux Grâces (1765), dans la peinture de ce maître, gravée par J. Watson et Fisher. Elle était douée d'une de ces beautés rayonnantes et superbes, de ces grâces souveraines qui font émeute et font renouveler, dans nos sociétés modernes, le culte profane de la beauté. A la moindre apparition de l'astre, la foule s'amoncelait, comme au XVIe siècle grossissait le populaire sur les pas de la belle Paule de Toulouse, pour laquelle, dit-on, il y avait chaque fois quelque admirateur étouffé. L'indiscrète affluence autour de cette beauté de la ville des capitouls était devenue si générale, que le parlement s'était vu forcé de prescrire à la dame de paraître en public deux fois la semaine, pour calmer l'effervescence du peuple[1]. Différente de la Toulousaine, qui voulait se soustraire aux impatiences de l'admiration universelle, lady Sarah regardait sa beauté

1. Voir les œuvres de la marquise de Lambert qui rapporte l'arrêt. Il paraît que la belle Paule vécut dans un âge très-avancé et conserva sa taille et son beau visage après quatre-vingts ans. Brantosme en témoigne dans ses *Femmes galantes*, t. VII de ses œuvres, p. 432 de l'édition Foucault, 1822. On peut consulter aussi la *Paulegraphie, ou Description des beautez d'vne dame Tholosaine, nommée la belle Paule, par Gabriel de Minut, chevalier, baron de Castera, seneschal de Provence;* à Lyon, 1587.

comme une dignité dont elle devait supporter les charges, et se résignait. Ce n'est point elle qui se fût condamnée au sacrifice que s'imposa le généreux Spurina, dont la beauté n'avait rien d'égal parmi les enfants des hommes, en Étrurie. Paraissait-il dans la campagne, les femmes quittaient à l'envi le labeur de terre pour lui faire violence. Dans les villes, prêtresses, patriciennes ou simples matrones, toutes les femmes, en un mot, prudes ou faciles de mœurs, les jeunes filles même les plus innocentes devenaient, à sa vue, comme autant de Ménades en délire. Spurina, voulant se punir de sa beauté funeste et rendre le repos au monde, mutila son admirable visage. Que si au contraire lady Sarah exhala parfois des plaintes contre la tyrannie de l'admiration, il est douteux qu'elle ait trouvé beaucoup de cœurs attendris, sinon pour la croire, du moins pour la plaindre.

La galerie d'Horace Walpole, comte d'Orford, à Strawberry Hill, possédait, de la main d'Hogarth, le croquis de Sarah Malcolm, tiré au vif avec une poignante énergie, en 1732, la surveille du jour où cette malheureuse allait payer de sa vie trois assassinats. Le masque semble accuser au premier aspect une entière placidité. Mais l'œil un peu attentif y découvre ce que l'artiste, dans sa vive intuition, a su y conserver, un fond de férocité native.

La caricature de l'agitateur Wilkes et l'effigie de Fielding comptent aussi parmi les legs que nous avons reçus du peintre du *Mariage à la mode*. Jamais Fielding, non plus que le fabuliste Gay et le médecin-poëte Akenside, n'avait voulu poser pour aucun dessinateur ou peintre, et l'on n'avait nul portrait du merveilleux écrivain. Quelques-uns ont prétendu que Garrick, qui l'avait beaucoup connu et possédait une faculté singulière d'imitation des traits de la face humaine, se présenta un jour grimé en Fielding chez le peintre, et qu'il en résulta une excellente image, la seule que l'on possède du grand romancier. On a dit, il est vrai, que d'Ambreville, brûlé sous Louis XIV, avait une telle puissance de volonté sur son système musculaire et nerveux, qu'il réussissait à contrefaire quelque homme que ce fût, sans en omettre le moindre trait, et qu'il rendait le personnage reconnaissable à qui ne l'aurait vu qu'une seule fois [1]. Je crains fort que cette anecdote n'ait été exagérée comme celle de Garrick posant devant Hogarth, et ne rentre dans la classe des légendes dignes de Nougaret. Il faut cependant reconnaître que Garrick, au témoignage de ses contemporains, était pourvu d'une puissance de mimique extraordinaire qui, suivant les rôles qu'il avait eus à

1. *Menagiana*, t. IV, p. 176.

remplir, laissait successivement de nouvelles empreintes sur sa figure. Les traces de cette diversité de contractions musculaires faisait de sa portraiture la plus difficile de toutes les tâches. On raconte, en effet, qu'il avait posé avec un autre acteur comique, le célèbre Foote, devant Gainsborough. Après plusieurs séances, le peintre s'escrimait en vain sur la toile et ne s'y pouvait reconnaître. Il essayait, essayait encore, surchargeait et revenait sans cesse sur ses retouches : impossible de résumer une physionomie avec la mobilité de ses modèles : « Le diable emporte ces deux coquins ! s'écria-t-il enfin, en jetant ses pinceaux, il n'y a rien à en faire : ils ont toutes les figures, excepté la leur ! »

La galerie de la reine d'Angleterre, à Windsor, qui ne se compose que de belles œuvres, possède un portrait de bonne exécution, de Garrick et de sa femme, par Hogarth. L'artiste est représenté assis, absorbé dans sa réflexion, en écrivant son prologue sur le *Goût*. Pendant cette rêverie, sa femme, entrée furtivement et inaperçue, s'avance par derrière et se dispose malicieusement à lui enlever sa plume, idée empruntée à une composition de Van Loo. Cette peinture avait déplu à Garrick, parce que sa femme, gâtée comme lui par les applaudissements, l'y trouvait amoindri de dignité. Hogarth, par dépit, traversa la bouche de la figure de l'acteur d'un coup de pinceau et se refusa depuis à y travailler de nouveau. Le tableau était resté dans l'atelier de l'artiste, et quand ce dernier fut mort, sa veuve l'envoya à madame Garrick sans réclamer aucune rétribution. Il faut que le portrait ait été retouché par quelque main étrangère un peu habile avant de passer dans la collection de la reine, car les marques de la mauvaise humeur d'Hogarth n'ont laissé aucune trace sur la figure. Le peintre fut plus heureux en peignant, en 1746, pour lord Feversham, ce même artiste, dans le rôle de Richard III, de Shakspeare; et cependant le personnage, représenté en un moment de terreur et d'agonie, est trop massif et laisse voir un jeu de muscles trop exagéré.

Hogarth a peint aussi le fameux acteur Colley Cibber, mauvais auteur de pièces de théâtre, qui avait tiré une pantomime du *Harlot's progress*, et qui fut un des héros de la *Dunciade* de Pope. Il l'a représenté avec sa fille.

Après avoir payé avec un talent énergique, mais inégal, le tribut auquel n'échappe aucun artiste de son pays, la terre classique du portrait; après avoir produit quelques paysages généralement réalistes et sans légèreté, notre peintre retourna avec joie à ses compositions favorites, c'est-à-dire à ses drames pittoresques et à ses fantaisies, aujourd'hui si connues chez nous par les gravures de sa main et par des reproductions

de dimensions diverses. Les peintures originales, qui sont autrement vivantes et expressives, sont prisées, avec les œuvres de Reynolds et de Gainsborough, parmi les joyaux les plus piquants de l'école anglaise. Les éloges qui les ont accueillies de nouveau à l'Exposition universelle d'Angleterre ajoutent encore au prix de son œuvre gravé par lui-même.

On voit qu'il aimait à consacrer une série entière de tableaux au développement d'une idée comique. Aussi l'on ne goûte tout son sel qu'en ayant sous les yeux chacune des collections complètes, pour mieux suivre pas à pas sa pensée, témoin ses séries de la *Carrière d'une femme perdue*, de la *Marche d'un débauché*, du *Mariage à la mode*, de l'*Élection parlementaire*, d'*Activité et Paresse*, à savoir la vie comparée de deux apprentis, dont l'un devient lord-maire de Londres et dont l'autre passe par tous les échelons de l'infamie, pour arriver au gibet.

En vain, dans plusieurs romans devenus populaires, Daniel de Foë, l'auteur de *Robinson Crusoë* et du livre de la *Réformation des mœurs*; en vain Henry Fielding, l'auteur de *Tom Jones* et de *Robert Andrews*, avaient, ainsi que Fletcher dans une de ses comédies [1], stigmatisé la corruption cachée et surtout la débauche publique, ils n'avaient pas réussi à l'extirper des mœurs de leur siècle. Mais la peinture d'Hogarth, autrement éloquente que les pages d'un livre, marquait au front les coupables. Dans sa première suite, celle de la *Carrière d'une femme perdue*, *The Harlot's progress*, il peint une Manon Lescaut qui, d'abord trompée, trompe à son tour. Son père, pauvre ministre de campagne dans la province lointaine du Yorkshire, où l'on est moins à portée de connaître les dangers de la capitale, amène la malheureuse jeune fille, et celle-ci est engagée tout sur-le-champ, à la descente du coche, par une proxénète. Le bonhomme de père la croit sous la protection de l'honnêteté domestique, quand ce qu'il restait de meilleur du lait maternel va se tarir au souffle de l'impure entremetteuse. Un vieux débauché attend sa proie à la porte de l'auberge où le coche est descendu, et l'aveugle imprudence de la victime est conduite, par toutes les vicissitudes de mauvaises aventures, au dernier avilissement. D'un pas rapide elle va de l'auberge à un hôtel somptueux, de l'hôtel à un galetas, d'un lieu de débauche à une maison pénitentiaire, enfin de la maladie au cercueil [2].

En ces compositions l'artiste a introduit rondement des personnages

1. *The humorous Lieutenant*, act. II, sc. 3.

2. *The Harlot's progress*, la Vie d'une femme perdue, commencée en 1731, se compose de six planches, publiées dans les années 1733 et 1734 :

Pl. I. *L'arrivée de la fille*. — Pl. II. *La courtisane dans le luxe*. — Pl. III. *Dans la pauvreté*. — Pl. IV. *Dans une maison de force*. — Pl. V. *Sa mort*. — Pl. VI. *Ses*

que l'opinion livrait depuis longtemps au ban du public. Et d'abord un colonel Charteris, effronté voluptueux, qui soudoyait des messagères et qui succomba sous la plume vengeresse de Swift, de Pope, d'Arbuthnot, et sous les traits du burin et du pinceau d'Hogarth. On voit ensuite une mère Needham, la plus célèbre de ces courtières diffamées; enfin une certaine Catherine Hackabout qui, avec une nommée Marie Moffat, jouaient à Londres, dans ce temps-là, le rôle des filles de proie de notre époque, qui sans avoir toujours la charmante excuse de la beauté, vivent cependant de leurs péchés et des nôtres, et vendent plus cher leurs restes qu'elles n'ont livré leurs prémices. Déjà les courtisanes tendaient alors à constituer, comme dans l'antiquité grecque et latine, comme naguère à Venise, un ordre dans l'État : caste funeste qui démocratise les bonnes familles en avilissant leurs fils, dissout les sociétés privées, et contribue à la démoralisation de la grande société elle-même! Dans la bonne compagnie, qui n'est au fond que l'essence de la mauvaise, tel adolescent, à figure fatiguée comme une gazette de la veille, s'éteint dans les indolences d'une vie inutile; tel vieillard, qui croit se rajeunir, semble le dieu du Temps faisant danser les Heures.

L'impudence des messagères d'amour était également sans frein, et le *Spectateur* [1] d'Addison raconte que se trouvant dans une taverne de Londres où, comme on sait, les tables sont séparées en stalles élevées, il entendait une femme âgée qui, dans la stalle voisine, interrogeait une jeune fille sur le catéchisme. Les questions de la matrone avaient pris une tournure tellement édifiante, qu'il se leva pour voir de ses yeux un personnage aussi respectable. Quel fut son étonnement quand il reconnut une hypocrite fameuse qui, tous les matins, allait à l'ordre chez la noblesse débauchée! Le saint interrogatoire n'avait d'autre objet que de s'assurer si la jouvence de province qu'elle venait de recueillir à la descente du coche avait reçu assez d'éducation pour être de meilleure défaite dans son immonde négoce. « Phryné, retourne à ta flûte, disait Diogène, tu déshonores l'hypocrisie. »

On sait que les malheureuses, vigoureusement traquées par le digne magistrat, sir John Gonson, reçurent, pour la plupart, le prix de leurs

funérailles. — De ces six compositions que W. Hogarth avait aussi exécutées en peinture, deux seulement existent encore dans la collection de M. Monroe : ce sont les nos 2 et 4. Les autres, qui appartenaient à M. Beckford, ont été détruites dans un incendie. Les deux morceaux restants sont très-étudiés d'exécution, et le coloris en est d'une puissance à laquelle on s'attend peu dans des peintures de ce maître.

1. *The Spectator,* n° 266, du 4 janvier 1711-12. L'article est de Richard Steele. Il est probable qu'il a fourni à Hogarth l'occasion de ses compositions.

déportements : ainsi la mère Needham, marquée du doigt par Hogarth, fut condamnée par la justice au pilori de Park-Lane, et fut tellement honnie et conspuée par la populace, toujours affamée de spectacles d'exécution et de torture, qu'elle en mourut deux jours après. Chez nous aujourd'hui, point de pilori pour les Needham : on ne trouve plus à rougir à force d'innocence.

En somme, il y avait de la part du peintre Hogarth quelque courage à s'attaquer aux coquettes en crédit et à leurs affidées, qui, par le grand usage de la vie, disposaient d'hommes puissants : aucune considération personnelle ne le retint. Ce qu'il y avait d'actuel dans la satire directe et individuelle s'évanouit, il est vrai, et n'a plus le même sel avec le temps; mais la vigueur d'expression survit aux circonstances et rend la leçon aussi vivante pour les générations qui suivent, quand les sujets sont traités de haut comme le sont ceux d'Hogarth. Ils ont pris de nos jours un caractère général, et méritent de rester pour la postérité la censure amère, et toujours à propos, d'une époque.

Dans le temps où notre peintre s'occupait de ses compositions du *Harlot's progress*, il s'attaqua à un adversaire bien autrement redoutable que les Charteris, les Needham et les Hackabout, il lança une de ses burlesques estampes contre Pope. Ce poëte venait de publier, en 1731, un poëme intitulé *le Faux Goût*, destiné à tourner en ridicule l'hôtel, l'ameublement, les jardins et les fêtes de Timon, un homme de grande fortune et de peu de goût. Que désignait ce pseudonyme? Le duc de Chandos, personnage par trop fastueux peut-être, mais honorable, bienveillant et justement en possession de l'affection publique, aimé surtout de William Hogarth. Évidemment le poëte n'avait eu d'autre pensée que de sacrifier le duc au lord Burlington, à qui le poëme était dédié, et qui s'était fait construire un hôtel par ce malheureux Kent, encore tout meurtri des coups de burin d'Hogarth. Notre artiste avait affublé le lord en manœuvre-servant, et Pope en maçon, enduisant de plâtre le chef-d'œuvre architectural de Kent et couvrant d'éclaboussures le carrosse du duc. Soit dédain, soit appréhension que les rieurs ne tournassent point de son côté, Pope garda le silence.

Les caricatures d'Hogarth contre ce peintre-architecte, William Kent, avaient commencé sa réputation ; ses compositions pour les progrès dans le vice de la courtisane, « *the Harlot's progress*, » l'accrurent encore et l'affermirent. On s'amassait à la porte des marchands d'estampes pour en commenter les gravures. Chacun nommait les masques. La ressemblance parfaite du digne magistrat, sir John Gonson, qui figurait en fonctions dans l'une des planches, fit souscrire tous les lords de la Tréso-

rerie. Quant au populaire qui, depuis le règne des puritains, était persuadé que toute la jeunesse élégante était vouée au désordre, et qui reconnaissait les types de la noblesse dorée, il applaudissait. Bientôt les exemplaires ne suffirent plus aux demandes des curieux. Le succès alla même si loin, qu'on répandit les sujets de l'*Harlot's progress* en éventails, et qu'un beau jour on vit arriver de Chine des porcelaines reproduisant les mêmes scènes [1].

Nous avons toujours bienveillance et sourire pour qui nous flatte et nous amuse, et nous gardons colère et rancune à qui nous fait honte de nos faiblesses et de nos vices. Tandis que, dans la Rome antique, le bouffon, le parasite flatteur et le cuisinier étaient traités grassement, le philosophe mourait de faim et le savant grec marchait en sandales de feuilles de palmier. Aussi, comprend-on que les haines allassent grossissant contre notre vaillant satiriste. Si l'on n'avait pas osé se fâcher trop ouvertement à propos de sarcasmes contre les proxénètes et les filles tarifées, on prit avec plus d'humeur le tableau de la jeunesse dans sa vie abandonnée, plus pratique des coutumes que des vœux des chevaliers de Malte. Le *Rake's progress* [2] eut moins de succès que la première suite. Hogarth n'avait, à la vérité, que lui-même pour rival; mais la première surprise était passée. Le temps a fait rendre plus de justice à cette œuvre excellente, où l'instinct de la comédie et du drame est aussi marqué que dans ses œuvres antérieures.

Rien d'amusant comme la série des *Élections*, comme le candidat parlementaire du siècle passé, promenant les élégances de son habit brodé à travers la foule crapuleuse dont il brigue les suffrages : ici, jetant l'or à pleines mains; là, grisant les électeurs, cajolant les autres, courtisant jusqu'à la grasse harengère, pour en être prôné. Ce sont plus loin des hurras et des rixes, ou des filles enrôlant leur amour à la caserne, ou des laquais jouant aux cartes sur des voitures qu'ils vont verser. C'est bien là cet avilissant désordre des mœurs à outrance d'un autre âge, et

1. *Hogarth's genuine works, illustrated with biographical anecdotes, a chronological catalogue and commentary by John Nichols and G. Steevens, the plates engraved by Cook.* London, 1808, 2 vol. petit in-4°.

On a donné plus tard, en un seul volume in-folio, le même ouvrage, gravé avec beaucoup de luxe.

2. La suite de la *Marche du mauvais sujet* (*The Rake's progress*) a huit planches reproduisant les peintures. Ces planches parurent le 25 juin 1735 :

Pl. I. *Le débauché fait un héritage.* — Pl. II. *Le débauché à sa toilette.* — Pl. III. *Le débauché à la taverne.* — Pl. IV. *Son arrestation.* — Pl. V. *Son mariage avec une femme hors d'âge.* — Pl. VI. *Le débauché dans une maison de jeu.* — Pl. VII. *En prison.* — P. VIII. *Sa fin dans la maison des fous de Bethelehem.*

qui prouve combien, en définitive, était puissante la constitution anglaise, combien était fort le bon sens national pour résister à de pareilles promiscuités [1].

Parmi les planches les mieux réussies, les plus complètes dans le style d'Hogarth, et les plus divertissantes, il faut surtout aussi compter la *Halte des acteurs nomades*. On dirait une planche de Callot dont l'auteur du *Roman comique* eût inspiré le sujet. La troupe, campée dans quelque grange de village, grouille pêle-mêle au milieu de tous les oripeaux de son art et de sa misère. Là sont toutes les divinités de l'Olympe en déshabillé : Jupiter et son aigle, Junon, Diane, Flore, la Nuit, l'Aurore, Cupidon, deux Diables, un Esprit et des comparses. Au centre, une superbe Diane « Apothéose et parodie de la beauté [2], » court-vêtue d'une simple chemise, s'évertue à déclamer debout une tirade du rôle qu'elle va jouer, tandis que la Junon, le front déjà ceint de son diadème, répète son rôle, et que la Nuit, au voile diapré d'étoiles, reprise sur la jambe tendue de la fière déesse un de ses bas. Ceux de Jupiter sèchent suspendus à un nuage ; le Cupidon officieux grimpe sur une échelle pour les atteindre. La Flore, accroupie aux pieds de la Diane à pose risquée, pommade avec une chandelle ses blonds cheveux dont tout à l'heure un œil de poudre à la maréchale va faire la chevelure du plus frais Watteau. D'autres, demi-nus, laissent flotter au vent leur chemise en se passant des élixirs, tandis que l'Aigle impériale découvre son sein pour allaiter à la hâte un marmot qui crie, et que deux démons, altérés du nectar de cet Olympe, se disputent un pot de bière. Tout cela n'est-il qu'un épanouissement de gaieté comique, ou bien est-ce, comme on l'a supposé, une critique grotesque de la fureur mythologique des peintres de l'aristocratie d'alors?

La publication de son ouvrage capital « *le Mariage à la mode* [3] et

1. *L'Élection* se compose de quatre planches : la première, *Fête de l'élection*, publiée le 24 février 1755; la deuxième, *Intrigues pour obtenir des votes*, publiée le 20 février 1757; la troisième, *le Jour des suffrages aux hustings*, mise au jour le 20 février 1758; la quatrième, *Proclamation des membres*, publiée le 1er janvier 1758.

2. Mot de M. Philarète Chasles dans un excellent article sur Hogarth.

3. *Le Mariage à la mode* a six planches qui furent publiées le 1er avril 1745 :

Pl. I. *Cercle chez un pair d'Angleterre pour le mariage du jeune comte à la mode.* — Pl. II. *Les jeunes mariés dans leur hôtel.* — Pl. III. *Le comte chez un médecin empirique.* — Pl. IV. *La toilette.* — Pl. V. *Rendez-vous chez un baigneur où le comte est assassiné par l'amant de sa femme.* — Pl. VI. *La femme s'empoisonne.* — Les peintures de ce chef-d'œuvre d'Hogarth sont à la galerie nationale de Vernon.

Activité et Paresse [1], » mirent le sceau à la renommée populaire de notre artiste. La seconde de ces deux séries offrant deux drames saisissants qui marchaient d'un pas parallèle obtint le plus grand succès, et l'on s'en arracha les feuilles dans la cité de Londres. Le peuple y voyait son épopée personnelle, et les frémissements de l'atelier retentirent jusque dans les cercles de la bonne compagnie.

L'excessive expression des figures d'Hogarth, la force d'accentuation dramatique des scènes qu'il représentait, fait voir en lui, à quelques esprits trop prompts à juger, un franc caricaturiste. C'est qu'en effet il s'était parfois exposé à frapper trop fort, à dépasser les limites du comique et à tomber dans le burlesque. Mais ce qui s'était manifesté dans les œuvres imparfaites de sa jeunesse se reproduisit rarement plus tard, et Lavater a le tort de tout confondre, à ce sujet, sous une même rubrique. Il ne fut qu'un caricaturiste par exemple, et se conduisit en *John Bull* fanatique, dans une circonstance où il crut son amour-propre d'Anglais intéressé. Lors de la paix d'Aix-la-Chapelle, en octobre 1748, il avait voulu voir la France, et, à peine débarqué à Calais, il s'était mis à dessiner la porte de la ville. On le prit pour un espion, il fut saisi et reconduit en mer à trois lieues de la côte. Or, on en était encore à cette époque où les haines internationales de l'Angleterre et de la France avaient le plus de vivacité. Hogarth conçut de son aventure une si violente humeur, qu'il n'eut pas de cesse, à son retour à Londres, qu'il ne se fût vengé par la publication des caricatures satiriques « *la France* et *l'Angleterre,* » et la « *Porte de Calais,* » déclamations frénétiques, parodies sans sel et sans valeur, qui insultaient au bon goût autant qu'au bon sens, en s'efforçant d'opposer avec exagération la bonne humeur et la bonne mine, la vie élégante et l'exquise urbanité du peuple anglais à la grossièreté triste et déjetée des mangeurs de grenouilles et des porte-sabots. Qui reconnaîtrait la France de Louis XV dans ce maigre et grotesque soldat montant la garde à la porte de Calais? Que signifie cet appareil de chaînes, de haches, d'instruments de torture, préparé par un moine pour l'asservissement de la France? Hélas! le pays descendait alors vers

1. *Activité et Paresse.* Douze planches publiées le 30 septembre 1747 :

Pl. I. *Les apprentis à leur métier.* — Pl. II. *Le bon sujet à l'église.* — Pl. III. *Le mauvais sujet au jeu.* — Pl. IV. *Le bon sujet en voie de succès.* — Pl. V. *Le mauvais sujet embarqué pour les îles.* — Pl. VI. *Mariage du bon sujet avec la fille de son patron.* — Pl. VII. *Le mauvais sujet vit avec une prostituée.* — Pl. VIII. *Le bon sujet devient schériff de Londres.* — Pl. IX. *Le mauvais est arrêté pour meurtre.* — Pl. X. *Il est traduit devant le bon sujet.* — Pl. XI. *Exécution du mauvais sujet à Tyburn.* — Pl. XII. *Le bon devient lord-maire de Londres.*

l'abîme en dansant, et non dans les tortures. Louis XV était un voluptueux ennuyé et non pas un tyran. Des œuvres telles que ces caricatures politiques en temps de paix sont un reste de barbarie. Vive l'esprit national, quand il se respecte et qu'il est juste! Les rapports mutuels entre les deux peuples ont heureusement effacé, de nos jours, cet aveugle esprit de dénigrement acharné si peu digne de nations éclairées. Il ne survit plus qu'un incurable antagonisme de la part des agents politiques et commerciaux de l'Angleterre envers la France à l'étranger, comme s'il était de norme, ce qui est absurde, que les intérêts des deux pays fussent ennemis naturels. Puissions-nous ne conserver de part et d'autre que la noble rivalité de l'industrie et des arts, la seule qui honore les peuples et serve la civilisation !

A part quelques exceptions, on ne saurait donc dire que William Hogarth n'ait fait que de la caricature. « Celui qui traiterait l'ingénieux Hogarth de peintre burlesque, disait un juge éclairé, un grand esprit, Henry Fielding, lui rendrait, à mon sens, bien peu de justice. A coup sûr, il est autrement aisé, il est peu digne d'admiration de faire ressortir chez un homme l'exagération d'une protubérance nasale ou la disproportion d'un autre trait de sa personne, ou telle attitude ridicule et monstrueuse, plutôt que d'exprimer les passions humaines sur la toile. Or, c'est placer tout à fait hors ligne un artiste que de pouvoir dire de lui que ses figures semblent respirer : que sera-ce donc que d'avoir à le saluer de cet immense éloge qu'il les fait penser! »

Si le reproche réfuté par Fielding était fondé, il faudrait reconnaître que la caricature aurait été élevée par Hogarth à la dignité de l'art et de la morale. Smart, dans son poëme de l'*Hilliad*, célèbre les figures parlantes que notre artiste fait sortir de la toile, et le proclame le Garrick de son art :

> While speaking figures from the canvas start,
> And Hogarth stands the Garrick of his art!

A la vue de ses œuvres si pleines de vérité vraie et d'humeur, on est particulièrement frappé de la pensée intime qui a conduit le pinceau, de l'unité qui a relié le tout ensemble, comme les scènes combinées d'un même drame, les chapitres d'un même livre, les déductions philosophiques d'un même raisonnement. On est frappé de cette gaieté âpre et mordante, de ce rire de bronze de la comédie antique qui va inexorablement au fond des ridicules, des passions et des vices, et dit si bien ce qu'il veut dire. Voyez, par exemple, en littérature, la comédie de She-

ridan, « *l'École de la Médisance,* » sans contredit une des pièces les plus amusantes, les plus spirituellement comiques du répertoire anglais, une des meilleures entre celles qui font rire, — sont-ce des mœurs vraies qu'elle représente? La critique anglaise lui reproche de n'être qu'une effusion de verve et de gaieté au delà du vrai et où le *castigat* porte souvent à faux, tandis que l'œuvre de William Hogarth, à peu d'exceptions près, frappe toujours juste, et que toujours elle est une peinture instructive et morale. Sheridan fait rire, Hogarth fait penser. C'est un moraliste qui a tenu la pointe, le burin ou la brosse au lieu de la plume. Philosophe intrépide, génie comique, original et natif, sans ancêtres dans les arts, le peintre le plus essentiellement national de l'Angleterre, à raison de cette originalité même. Il a été en communion parfaite d'idées, d'instincts, de passions, de préjugés avec son temps. Il en a subi les influences et lui a fait en même temps subir les siennes. Sa prédication éloquente et incisive a remué les entrailles du peuple.

C'est peut-être à l'une de ses planches sur les souffrances des détenus de la geôle de Fleet qu'on a dû, à Londres, l'amélioration du régime des prisons, et plus d'un libertin du grand monde, honteux de se reconnaître, a rougi de ses écarts devant le terrible portrait qu'il en a fait en plusieurs pages. Ses quatre *scènes de cruauté,* où il se fait le protecteur des animaux, produisirent aussi en leur temps un trop saisissant effet pour ne pas être rappelées. Delille les a célébrées dans son poème de la *Pitié;* et l'on raconte qu'un passant, voyant dans les rues de Londres un charretier qui maltraitait ses chevaux avec une insigne brutalité, s'écria: « Malheureux, tu n'as donc pas vu les tableaux d'Hogarth? »

Notre artiste ne s'amuse pas aux fleurettes de la rive, il se lance en plein courant de la vraie vie, « real life, » en plein cœur humain. En autres termes, il n'a pas le goût des allusions à demi voilées, des critiques fines à mots couverts, des railleries à fleur de peau. Il a besoin de son franc parler comme Lucien, comme Aristophane. Il aime les luttes face à face, il s'y aventure d'un franc courage, au risque d'être brutal en peignant des brutalités. Et même, pour plus de netteté et de vivante logique, il met, ainsi que nous l'avons dit, des noms propres au front des vices qu'il flétrit. Comme les pièces d'Aristophane dans la société licencieuse d'Athènes, ses peintures étaient les organes de la vie publique dans une société libre ballottée sans cesse entre les deux extrêmes de lois sublimes et de coutumes honteuses. Différent du Flamand qui, peu soucieux de la recherche d'une pensée morale et dramatique, prend au hasard la nature sur le fait, dans la rue, dans le cabaret ou la taverne, sans s'inquiéter si le sujet est ou non débraillé, si même il est obscène,

l'Anglais peut être tout cela, non point par hasard, mais de parti pris si la satire y trouve son compte dans un trait nouveau d'expression Peint-il la débauche, on a vu qu'il ne ménage point les couleurs e demeure toujours incisif, amusant, mais allant parfois en deçà de l finesse et se préoccupant trop de faire de l'esprit. Ainsi, le jour où peignant une Danaé, il eut l'idée de faire mordre une pièce d'or par l suivante pour s'assurer si elle était de bon aloi, il tournait au grotesqu et dépassait le but de son art. J'ai vu aussi admirer des détails qui n sont que puérils, tels qu'une épée fichée en terre avec une grande ombr portée, des pincettes parlantes. Le vrai peintre sacrifie toutes ces minu ties et arrive, sans elles, à une expression dix fois plus énergique. Voye par exemple, Rembrandt qui a su, comme lui, exprimer la passion faire regarder un œil, respirer des lèvres humaines! A ces défauts près une seule visée possède Hogarth, c'est la leçon à donner. Tous les moyen lui sont bons, pourvu qu'il arrive à écrire sa pensée. Tant pis s'il advier que son scalpel inexorable sorte de la plaie souillé de sang et de sanie Ce n'est assurément point là un peintre pornographique. Loin de lu d'outrager les mœurs publiques, il ne fait que les peindre. Mais s'il a l tort de se montrer brutal et sauvage, vulgaire, cynique, même immonde c'est le fait de son sujet : l'exactitude lui tient lieu d'élégance. En u mot, on le trouve toujours droit d'intention et honnête. Dans ses plu fortes colères, son crayon satirique ne s'attaque jamais à ce qui est res pectable au point de vue moral, et ses estampes du *Bon Sujet* prouver qu'il sait rendre justice aux gens de bien. Ses hyperboles les plus brû lantes ne sont que des cris d'honnête homme mettant crûment les vice à nu pour les rendre plus odieux. Aussi aurait-il pu dire ce que disa Martial de lui-même : « Si nos écrits sont trop hardis, notre vie e honnête et pure : *Lasciva est nobis pagina, vita proba est*[1]. » Hogarth e l'Hercule armé à qui l'Anthologie grecque fait dire : « Passant, ne trembl pas parce que j'ai posé à terre devant moi mon arc et mes flèche acérées, parce que je porte ma massue et que, sur mes épaules, flot cette peau de lion à la gueule béante. Je sais distinguer mon monde les méchants, je les châtie, mais je protége les gens de bien et les délivr de leurs maux[2]. »

Telle est peut-être l'excuse que trouve la pruderie anglaise en faveu de ces brutales peintures, si provocantes pour des yeux faciles à scand

1. Martial, *Épigr.*, I, v. 8.

2. *Anthologie grecque,* traduite par D. Dehèque, de l'Institut, t. II, p. 154. Pari Hachette, 1863.

liser. Cette pruderie plus délicate que la sensitive songe cependant bien peu à s'effaroucher devant Hogarth, et je me suis toujours émerveillé des extases de la société de l'autre côté du détroit devant ces représentations souvent pires que les plus gros mots. Étranges contradictions de l'esprit et des mœurs! L'Anglais rougit des vocables les plus innocents, et la langue n'a pas assez d'euphémismes pour ménager les alarmes de sa pudeur!

Il n'y a nulle exagération, nul grotesque dans les scènes où William Hogarth représente la *Carrière d'une courtisane*, ni dans sa *Marche du mauvais sujet;* il y a une satire vigoureuse, convaincue, prise sur nature, et, en dernier résultat, une œuvre de moraliste. Or, quand Rétif de la Bretonne, paraphrasant les deux conceptions d'Hogarth dans son *Paysan* et sa *Paysanne pervertis*, improvisa des peintures du plus trivial réalisme et se raconta lui-même, comme il disait, il ne réussit qu'à diviniser le cynisme et blesser la moralité. Hogarth se place à un point de vue autrement estimable. Ce n'est pas seulement un libertin, une courtisane, un joueur, un ivrogne, qu'il peint, c'est la *Courtisane*, c'est le *Dissolu*, le *Joueur*, l'*Ivrogne*, qu'il châtie par l'application de ses caustiques. Sur ce terrain, il est chez lui, il règne. Il lui faut la terre pour être d'aplomb. Ses visées ne se portent pas plus haut, et, quand il a voulu s'essayer en dehors de la satire, il a été froid, comme par exemple dans ses tableaux de *Moïse recueilli par la fille de Pharaon*, de *l'Accordée de village*, de *l'Heureux couple*, de la *Vue du Mail*, et dans ses deux *Conversations*, toutes peintures sans accent comique ni satirique. Mais en somme, « si, comme le dit Hazlitt, son génie n'a point d'ailes, du moins a-t-il l'œil bon, la main et le pied fermes. »

Metteur en œuvre de premier ordre, quand il était dans sa sphère, il donnait une signification à ses figures par leur attitude seule, par leurs vêtements, par tous les accessoires; il faisait en quelque sorte parler les meubles mêmes dont il les entourait, et, comme nous le disions tout à l'heure, il finit par porter cette qualité jusqu'à l'abus, jusqu'à en faire un défaut. Les penchants intimes de ses personnages, leur vie entière, étaient écrits sur leur front. Remarquons-le encore, ce ne sont point des scènes d'intrigue qu'il représente, mais des pièces de caractère. En possession du secret de cette puissance créatrice, qui vivifie les conceptions de l'esprit, il donne une forme saisissante à des notions abstraites, il résume des types qu'on a connus, qu'on a rencontrés dans le monde avant qu'il leur assignât un rôle en son *ample comédie à cent actes divers*. Il les a créés si vivants, qu'au temps où ils apparurent sur la toile ils prirent en quelque sorte une place dans l'existence des esprits

réfléchis. « L'enlèvement de Clarisse a été un des événements de ma jeunesse », disait une femme illustre qui a été l'honneur de notre siècle. Les types de William Hogarth ont eu le même sort, et l'on serait tenté de lui appliquer ce que disait au poëte comique Ménandre Aristophane, le grammairien : « O Ménandre! ô vie humaine! qui de vous deux a imité l'autre[1]? »

Après tout, Hogarth, dans son horreur du factice et du guindé, avait cette brusque allure qui ne veut être dupe de rien ni de personne, et brave tout pour pousser au monstre. Le rayon, la séve, la flamme, sont si rares! Sachons honorer la force partout où elle se rencontre, et devant une conception puissante battons des mains.

Si notre peintre s'est complu à faire ressortir les affreuses laideurs de l'humanité, c'est qu'il avait affaire à un niveau de mœurs d'une brutalité qu'il a dû, pour sa part, contribuer à améliorer, mais qui n'a pas tout à fait disparu. Réformez vos mœurs et le critique se taira. Tout se tenait alors, comme toujours tout se tient, dans les sphères de l'intelligence. Prenez les écrits de Daniel de Foe, l'écrivain crûment réaliste que Pope avait surnommé le *romancier des écaillères;* prenez ceux de Fielding, le prince des romanciers anglais; prenez enfin ceux de S. Richardson, de Smollett, tous échos de leur temps : *Tom Jones, Joseph Andrews, Clarisse Harlowe, Roderick Random,* ce dernier en particulier, et vous risquerez de vous choquer à tout bout de chemin contre quelque scène égayée de mauvais lieu. Tous ces hommes, tous ces livres sont les uns dans les autres. C'est une chaîne dont les anneaux traversent une société déterminément impure. Ce n'est pas, à tout prendre, que nous valussions guère mieux à la même époque, si nous en jugeons par notre théâtre et par nos romans. Le Labranche de *Crispin rival de son maître,* par l'auteur de *Turcaret* et de *Gil Blas,* est en train de se ranger. Il s'est mis au service d'un jeune homme appelé Damis : « C'est un aimable garçon, dit-il; il aime le jeu, le vin et les femmes, c'est un homme universel. Nous faisons ensemble toute sorte de débauches. Cela m'amuse, *cela me détourne de mal faire.* — L'innocente vie! » soupire Crispin qui sue le vice. Ni *Gil Blas,* grande comédie à tiroirs et à bascules, où tous les coups de dé de la vie humaine se jouent, ni le *Diable Boiteux,* ni *Gusman d'Alfarache,* ni à plus forte raison *Manon Lescaut,* livre si charmant par le naturel du style et la sincérité de la passion, ne sont non plus des catéchismes, mais ils ne le doivent pas être. Ils sont des miroirs, et la leçon est dans la naïveté de la peinture des passions humaines. Une

1. Ὦ Μένανδρε καὶ βίε, πότερος ἄρ' ὑμῶν πότερον ἐμιμήσατο. *Schol. Hermeg.*, p. 38.

observation profonde, le génie du bon sens, une verve satirique et comique dirigent constamment la main de Le Sage, mais une certaine sobriété, un certain tempérament, la contiennent encore contre les excès de nudité. Plus tard, le tableau a été plus décolleté, parce que les mœurs qu'il reflétait étaient plus libres; du moins il conservait en même temps un reste de primitive élégance. Chaque chose vient en son lieu. Ici, le drame et la tragédie évoqueront des héros de vertu ou de crime. Là, le roman peindra des caractères et des passions, surtout le niveau de son temps. C'est son rôle. De l'autre côté du détroit, le roman remplissait aussi son rôle à sa manière, fin, mais brusque, rude, brutal, et même dans ses plus charmantes et pures conceptions, comme par exemple dans le chef-d'œuvre de Goldsmith, *le Ministre de Wakefield*, ce naïf bonhomme, ce monogamiste toujours dupe de son cœur et de ses préjugés de doctrine et de famille, il sera encore obligé d'avoir ses vigoureux caustiques, d'introduire des mœurs de mauvais aloi, comme cela se présentait dans les réalités de la vie. L'Anglais sait rarement se borner. Serait-ce qu'il eût l'esprit comme le palais? Bon gré, mal gré, il mêlait des scènes exagérées, des incidents équivoques, lorsqu'ils n'étaient pas immondes, à ses romans et à son théâtre, comme aujourd'hui encore il mêle de l'eau-de-vie aux vins du continent; comme Hogarth, interprète fidèle des mœurs de son temps, employait à les châtier des formes qui auraient eu à se faire pardonner elles-mêmes.

Le spirituel essayiste Charles Lamb rapporte, à propos d'Hogarth, un mot qui est un jugement. « Quel est, demandait-on à un esprit d'élite, le livre de votre bibliothèque que vous aimez le mieux à lire? » il répondit : « Shakspeare. — Quel serait le second? — Hogarth » fut sa réponse. C'était caractériser d'une parole ces compositions dont l'éloquence propre s'ouvre par les yeux la voie de l'âme, sans nul besoin de commentaire, et constitue en réalité une sorte de livre, un cours de philosophie sociale et pratique. Dans le même ordre d'idées, le révérend docteur J. Townley écrivait à Hogarth : « Vos ouvrages, je les thésauriserai comme un *livre de famille*, ou plutôt comme un de nos *classiques*, d'où je tirerai l'instruction fondamentale de mes enfants, tout comme je le pourrais faire d'Homère et de Virgile. — Your works I shall treasure up « as a *family book*, or rather as one of the *classics*, from which I will « regularly instruct my children, just in the same manner as I should « of Homer or Virgil. » Gardons-nous toutefois de trop prendre à la lettre ces parallèles : qui veut trop prouver ne prouve rien. Comparer Hogarth à Homère et à Virgile, l'opposer à Shakspeare est insensé. Il y a entre l'artiste et le grand écrivain anglais toute l'incommensurable

distance d'un peintre ingénieux des mœurs de son époque, d'une intelligence vigoureuse mais triviale, terre à terre et sans vergogne, à l'un des génies les plus puissants et du plus haut vol qui aient honoré l'humanité. William Hogarth sera, si l'on veut, dans sa sphère, un inventeur, un esprit original et de forte trempe, William Shakspeare est pour le monde entier un grand homme.

Dans sa propre effigie qu'il peignit plusieurs fois en tableaux ou en estampes, celui qui vient de voir : les *Portraits d'Hogarth peints par lui-même*, la *Vie de la Courtisane*, la *Vie du Libertin*, le *Mariage à la mode*, la *Rue de la bière* et le *Carrefour du gin*, les *Buveurs de punch*, *Travail et Paresse*, l'*Élection*, la *Halte des musiciens ambulants*, *Crédulité*, *Fanatisme*, *Superstition*, *Conversation moderne à minuit*, le *Lord Lovat*, une *Auberge de province*, la *Foire de Southwark*, le *Combat de coqs*, les cinq ordres d'architecture, sous l'emblème des *Cinq ordres de perruques*, tous ouvrages que notre artiste a semés sur sa route, celui qui a vu tout cela va chercher sur les lèvres de l'auteur le *rictus* comique du satiriste pourvu d'une si pénétrante énergie. La première fois, dans l'année 1749, il s'est représenté en buste, de grandeur naturelle, tête à tête, en un même cadre, avec Trump, son bouledogue favori, de race pure anglaise, qui trône entier, dans son beau, comme s'il était le personnage principal[1]. C'est une belle étude de chien hargneux au repos et de bonhomme satirique qui se réserve pour l'attaque. Dans ce curieux portrait, qui appartient à la galerie Vernon, le galbe général de la figure a quelque chose de robuste et de carré qui indique une nature déterminée que tempère la bonté. L'œil ouvert, limpide, assuré, regarde résolûment en face. Le front osseux, plus large qu'élevé, et où la pensée repose avec calme, s'offre hardiment à l'étude du crâniologiste, et révèle plus de raison droite, plus d'instincts positifs et de réflexion que d'imagination et de poésie de sentiment. Ce n'est point là un rêveur qui atermoie et remet au lendemain, c'est un esprit décidé qui prend sur-le-champ son parti et juge du premier coup. La mâchoire vigoureusement articulée sous une pommette saillante est taillée en force, et l'on voit que les dents, qui repoussent les lèvres, sont de celles qui savent mordre jusqu'au sang. La bouche ferme, accentuée, sardonique, amère comme un écrit de Swift, atteste une particulière volonté. Seulement, la dépression arrondie du nez répondrait mal au caractère essentiel de la face et demeurerait un signe de trivialité, si les narines ouvertes et découpées

1. Le sculpteur Roubiliac a modelé, de grandeur de nature, ce chien favori d'Hogarth.

n'en venaient un peu corriger le pronostic. Somme toute, c'est une tête saine, forte et intelligente. Assurément ce n'est pas celle d'un raffiné, c'est plutôt le masque d'un physiologiste aguerri, prêt à tailler dans le vif pour plonger son scalpel dans les entrailles du vice. L'exécution de ce portrait, enlevé par des touches vigoureuses et décidées, est pleine d'harmonie. En résumé, c'est une bonne peinture, et qui peut soutenir la comparaison avec le meilleur portrait en pied d'Hogarth, le capitaine Coram.

On connaît encore d'autres portraits de notre artiste par lui-même. Et d'abord, un buste de trois quarts qui a été gravé par Samuël Ireland, auquel il appartenait. Vient ensuite un petit portrait en pied, peint en 1749, et gravé de la main du peintre en 1758. Il représente notre artiste peignant la Muse comique. Assis dans un fauteuil, la palette à la main, il vient de tracer une figure en pied qui tient un masque; sa toile pose sur un chevalet. Ce n'est, à vrai dire, qu'une esquisse ou pochade, d'un pied carré au plus, mais si vive qu'on la dirait de Chardin. L'artiste a une toque violette, une veste verte, une culotte brune et des bas gris avec des souliers à boucles. Ce joli portrait, dont le profil est tourné à sa droite, fait partie de la collection de M. Willett et provient de celle du marquis Camden.

Hogarth a exécuté aussi un portrait à mi-corps de sa femme, qui fait également partie du cabinet du même M. Willett.

On voyait tout récemment, à Paris, chez un de nos grands curieux, une toile signée *W. Hogarth*, haute de 44 centimètres sur 31, représentant un peintre dans la même pose que son portrait de lui-même. La seule différence, c'est que le profil était tourné du côté opposé. L'artiste, en bonnet blanc et en robe de chambre, assis devant son chevalet, dans un intérieur rustique et pauvre, était occupé à peindre un paysage. Près de lui, une jeune élève, coiffé d'un chapeau à trois cornes, vêtu d'un habit vert, se tenait debout, les pieds nus, tenant sous son bras un grand carton. Derrière le peintre, une femme debout, accoutrée de vêtements plus que modestes, portant un enfant dans ses bras, et un garçon d'atelier broyant des couleurs, le regardaient travailler. Dans le fond, des esquisses, des plâtres, des objets d'art accrochés aux murailles, disputaient la place à des bottes d'oignons. Quelques parties de ce tableau étaient négligées, mais le tout ensemble révélait un pinceau vigoureux et sûr. Le paysage était particulièrement bien traité. C'était là très-probablement le pendant du *Pauvre poëte dans l'embarras*, publié parHogarth le 3 mars 1736. La toile, qui provenait de la collection de lord Chesterfield, vient de retourner en Angleterre.

William Hogarth ne pouvait manquer de se montrer fort original, à ses heures, dans ses façons de faire, de dire et d'écrire. Il voulut composer un livre qu'il intitula : *Analyse de la Beauté*. Ce traité *ex professo* a pour objet de démontrer que la beauté réside en une certaine ligne onduleuse qu'il figure à peu près sous la forme d'un *S*. Il était si heureux et si fier de sa belle invention qu'il la rappelait dans ses portraits, dans ses gravures, partout où il en pouvait saisir l'occasion. C'était sa manie, son tic, sa folie. Et toutefois ce travers a eu son côté utile, en ce qu'il a fourni à l'artiste l'occasion de donner essor à une foule d'idées ingénieuses, de théories piquantes, d'observations pratiques qui bouillonnaient dans sa tête, qu'il semait dans ses conversations familières et qui, sans le livre, eussent été perdues. Comme tant d'autres écrits, celui-là, dont le plan et le but sont mauvais, dont la forme, confiée à plusieurs mains amies, est inégale, se sauve par les détails.

Quand il eut rassemblé les gravures dont il est l'auteur, il composa la dédicace qui suit, laquelle n'en est pas une, et qu'en conséquence il intitula : « POINT DE DÉDICACE. »

« Point de dédicace à un prince quelconque de la chrétienté, de peur qu'on n'y voie un acte de franche et gratuite arrogance.

« Point de dédicace à aucun homme de qualité, de peur qu'on n'y trouve trop de présomption.

« Point de dédicace à un corps savant, tel que l'une des Universités ou la Société royale, de peur qu'on n'y trouve une marque des plus rares de vanité.

« Point de dédicace à un ami particulier, de peur d'en blesser un autre.

« Donc, point de dédicace à personne.

« Mais si, en résumé, l'on peut supposer que Personne c'est Tout le Monde, puisqu'il arrive souvent qu'on dise que Tout le Monde ce n'est Personne, il s'ensuit que l'ouvrage est dédié à Tout le Monde par son très-humble et dévoué [1]. »

1. « *No dedication.* » « Not dedicated to any Prince in Christendom, for fear it should be thought an idle piece of arrogance.

« Not dedicated to any man of quality, for fear it might be thought too assuming.

« Not dedicated to any learned body of men, as either of the universities, or the Royal Society, for fear it might be thought an uncommon piece of vanity.

« Not dedicated to any one particular friend, for fear of offending another.

« Therefore dedicated to Nobody.

« But, if, for once, we may suppose Nobody to be Everibody, as Everibody is often said to be Nobody, there is the work dedicated to Everibody by their most humble and devoted. »

Cette publication nouvelle d'Hogarth lui attira des critiques amères. Les unes déclarèrent qu'un homme illettré tel que lui ne pouvait être l'auteur d'un pareil livre, tout rempli qu'il fût d'erreurs. Les autres l'accusèrent de s'être attaqué aux grands maîtres et d'avoir tenté de les diminuer. Les sarcasmes qu'il avait lancés à l'adresse des copistes de peintures et surtout des peintres de portraits, dont il déclarait l'industrie indigne de la dignité de l'art, soulevèrent contre sa personne des colères intéressées, et une fois enrôlé dans l'armée des écrivains, il eut à subir toutes les tribulations de ce nouveau métier. Il fut déchiré de toutes parts par des plumes malignes et acharnées et ne recueillit que de rares compensations. Discuter sur l'art *rectiligne* et *vice versa*, oiseuse occupation. Discuter sur le beau, autre vain emploi de l'esprit et du temps. Qu'une nuée de philosophes, d'esthéticiens, de peintres se présente et relève le gant, on n'arrivera en définitive à aucune conclusion sur cette grande question pleine de vent et de tempêtes, et qui change de base et de doctrine tous les vingt ou trente ans. « Toute recherche de la beauté me semble inutile, » disait Albert Dürer.

L'auteur des vives satires peintes et gravées avait accepté vaillamment toutes les conséquences de son genre de talent agressif. Jusque-là il avait gardé son entrain, sa verve, son franc rire, signe de la sérénité de son âme et de la santé de son esprit. Jamais son courage n'avait faibli devant les récriminations, les haines et les outrages. Mais le lion se faisait vieux. Traqué avec violence par un insulteur qu'il avait précédemment provoqué et qui avait avec lui un compte à régler, le plus dangereux et le plus impudent des libellistes politiques, l'agitateur Wilkes, assisté de son vil acolyte Charles Churchill le poëte, il sentit avec douleur les traits implacables que ces Cléons lui vomirent à la face. Orgueilleux, ambitieux, cynique effronté dans ses mœurs et dans ses discours, ce John Wilkes, tantôt à la geôle, tantôt sur le pavois populaire au moyen d'un faux patriotisme, abusant des enthousiasmes, aujourd'hui dans la boue, demain presque un héros, empoisonna du fiel de ses insultes les derniers jours du malheureux artiste. Il avait peint le sujet de *Sigismonde*, emprunté au conte de Dryden; le tableau commandé par sir Richard Grosvenor, avait été l'objet des plus dures critiques et refusé par sir Richard. Or, pour le personnage Mme Hogarth avait servi de modèle à son mari. Wilkes, qui le savait, chargea la fureur de ses invectives de tout ce qui pouvait blesser de façon sanglante et la femme et le peintre. Et celui-ci, fatigué de la lutte, las de renommée, sentant ses forces inégales à une vie de combat incessant, à l'âge du repos, se retira dans le silence après avoir lancé un dernier coup de boutoir, rejeta au loin sa palette,

et termina ses jours en travaillant à la retouche de ses planches, à l'aide de quelques graveurs qu'il fit venir auprès de lui, à sa maison de Chiswick [1].

La peinture d'Hogarth est généralement libre, brutale de touche, un peu terne, molle et lâchée, parce que, pressée d'exprimer ce qu'elle a à exprimer, elle court droit au fait et ne se soucie pas plus que celle de Goya des règles banales. Hogarth savait et beaucoup, mais avant tout c'était un diseur familier qui ne cherchait point les effets de style et qui cependant les trouvait au besoin, toujours vif, saisissant, à force d'émotions intimes, de vie et de vérité. Il n'avait ni le dessein ni le temps de se mettre devant son chevalet pour se montrer peintre, pour lutter de parti pris avec la lumière, se jouer avec un effet de coloris et chercher un triomphe de palette. Ce n'est pas absolument que chez lui l'habitude du burin eût nui à la peinture : sous ce burin était un pinceau ; mais la pensée est sa préoccupation première : le pittoresque vient s'il le peut. L'exécution, toujours suffisante, est parfois énergique ; mais, pour tout exprimer en un mot, elle n'est pas toujours égale en profondeur à la pensée, et notre artiste, en tant que peintre, n'est pas un maître à choisir pour modèle. C'est ce qui a fait dire à Horace Walpole qu'il n'est pas un peintre. Et voilà également pourquoi sir Joshua Reynolds a très-peu parlé de cet artiste dans ses lectures. Il est vrai que Reynolds, qui avait passé toute sa vie à s'efforcer de n'être point de son pays, à se faire Italien, ne savait pas rendre justice à ce qu'il y avait de supériorité dans cet inventeur si puissamment Anglais, qui mettait la pensée avant l'exécution. Probablement Walpole, de même que Burke, voyait-il plutôt dans Hogarth une sorte d'auteur, un philosophe, un littérateur, qu'un maître du pinceau. Les peintres des gens de lettres, qui ne sont pas en même temps artistes, comme l'étaient Burke et Walpole, — et ici Walpole et Burke jugeaient plus en artistes qu'en gens de lettres, — ne sont pas toujours les meilleurs peintres. Le choix d'une pensée, la façon plus ou moins ingénieuse de la dire séduisent les hommes à imagination, toujours portés à ne tenir compte que du sujet et à mettre du leur partout, tandis que les organisations sensibles avant tout à la peinture se préoccupent moins du choix du sujet, qui est du domaine de tous, et veulent le génie du peintre, qui est le domaine du petit nombre. J'ai vu Pierre de Béranger en extase devant le médiocre tableau d'un *Ange gardien* par un médiocre peintre, feu Decaisne, et le proclamer le

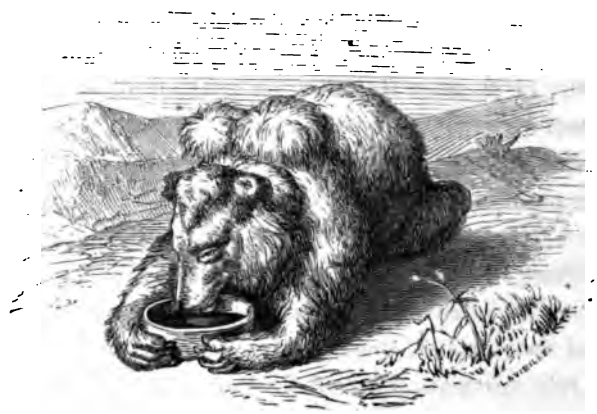
1. William Hogarth, né à Londres en 1697, mourut le 26 octobre 1764, à l'âge de soixante-sept ans.

chef-d'œuvre de l'art. La moindre esquisse d'un Raphaël, d'un Titien, d'un Rembrandt, d'un Rubens, d'un Velasquez en dirait plus à un homme de goût et d'art qu'une immense toile d'ingénieux arrangeur. L'esprit national anglais porte aujourd'hui la gloire de son artiste aussi haut que son originalité lui est sympathique. C'est une mode dont on s'exposerait à blesser l'entraînement, si l'on n'y cédait point. Il faut cependant reconnaître, en tout respect pour le goût de nos voisins, que William Hogarth, seulement considéré au point de vue technique, est un hommé inégal et incomplet. Reynolds, Gainsborough, Lawrence, Wilkie, voilà les maîtres qui ont été peintres et qui ont emporté leurs pinceaux, car l'école anglaise ne peint plus. Mais, en résumé, a-t-on pu dire avec justesse qu'Hogarth n'a jamais été peintre, qu'il n'a jamais eu dans les veines le foyer bouillonnant de la couleur, comme l'ont eu malgré eux les peintres de race? Non, c'est aller trop loin. Il a été un philosophe comme le Poussin (je n'ai pas besoin de faire ressortir avec quelle différence de vues et de génie : cela se sent de reste sans que je le relève); mais Poussin avait été peintre, un jour, dans sa jeunesse, témoin ses *Bacchanales* et quelques autres de ses toiles; il lui en était resté quelque chose que Rome, le tombeau de son talent, n'avait pas complétement anéanti. De même, dussé-je impliquer contradiction avec mes propres paroles, j'avouerai que j'ai souvent trouvé Hogarth plus peintre dans son inégalité que sa grande réputation de moraliste et de satiriste ne laisse le temps de le reconnaître. Comme nous le disions, il n'a jamais, de parti pris, cherché l'exécution, mais il se l'est permise ; il s'est laissé aller à des bonheurs de nature, *ut fert natura*, comme dit le Dave de Térence. Sans s'en douter, il a vu en coloriste délicat, et son génie a conduit sa main. L'impulsion profonde, intime, inspirée à laquelle cède le génie est un bonheur, et si, chez Hogarth, ce bonheur n'est pas constant, il est plus fréquent qu'on ne le croit. Hogarth a été faible de pinceau dans sa célèbre *Scène de l'Opéra des mendiants*, jouée au théâtre de Covent-Garden, scène pétulante dont il exécuta, en 1729, une esquisse et deux tableaux finis, à figures innombrables, tous portraits, ou plutôt des charges, mais petillantes d'esprit ; dans ses chefs-d'œuvre il y a des figures très-grassement, très-habilement, très-finement peintes. Le clair-obscur y est très-bien entendu, et, dans le *Mariage à la mode*, par exemple, on remarque tels morceaux de couleur d'un ton réellement magistral, que n'effacent pas les Flamands. Serait-ce donc par hasard que l'on pourrait peindre des ouvrages aussi admirables de couleur et de sentiment que le portrait de la Lavinia Penton, que ses propres portraits? Ajoutons que nous ne voyons pas, de nos jours, Hogarth tel qu'il s'est

montré dans la fraîcheur de sa production : il a peint, comme c'était l'usage de son temps, sur toile rouge, et cette couleur a repoussé. Thornhill ne se trompa pas sur le compte du talent de son gendre, lorsqu'il vit quelques-uns de ses tableaux de la *Vie de la Courtisane*, que sa fille avait glissés dans son atelier. Le premier peintre se récria d'étonnement, reconnaissant que l'auteur qu'il avait, depuis son mariage, banni de sa présence, était digne de sa fille, et pensa même à l'employer pour ses propres tableaux. Hogarth avait épousé sans dot la fille de Thornhill; Monsieur le Premier profita de cette circonstance pour indemniser les jeunes gens de sa première sévérité, et, en 1757, il résigna son poste de *sergeant painter* en faveur d'Hogarth.

On a voulu rattacher ce peintre aux écoles flamande et hollandaise. C'était à coup sûr s'égarer en parallèles oiseux. Hogarth n'a de rapport avec les Teniers et les Ostade qu'en ce qu'il ne procède point de l'idéal de l'antique ni de celui de la Renaissance, et qu'il s'en est toujours tenu au plain-pied de son pays et de son temps. Quant à la direction de la pensée et au procédé de la peinture, il n'est d'aucune école, il ne relève que de lui-même. Si cependant l'on voulait à toute force comparer son exécution avec celle de quelque classe de peinture, ce serait plutôt à certaines brosses françaises du XVIIIe siècle, à celle de Chardin par exemple, ou bien à quelque maître de l'école espagnole.

F. FEUILLET DE CONCHES.



LES

ANTIQUITÉS DE L'ASSYRIE

ET DE BABYLONE

(DEUXIÈME ARTICLE.)

Voilà plusieurs mois déjà que notre premier article sur ce sujet a paru dans la *Gazette*[1]. Dans l'intervalle nous avons publié un *Manuel d'histoire ancienne d'Orient*[2], où nous avons essayé de résumer les connaissances acquises par la science contemporaine sur les annales des empires de Ninive et de Babylone. Ceci nous permettra maintenant d'être plus bref que nous ne l'avions été d'abord et de nous renfermer plus exclusivement dans les questions d'art.

L'absence d'un résumé auquel nous pussions renvoyer le lecteur pour la suite et l'enchaînement des événements nous a forcé, dans notre premier article, à multiplier les détails historiques. Il nous est possible, au contraire, maintenant, de nous en dispenser, et nous ne les rappellerons qu'autant qu'ils touchent aux monuments actuellement subsistants et au développement des arts plastiques dans la civilisation des rives de l'Euphrate et du Tigre.

C'est à la chute de l'antique empire chaldéen que nous avons arrêté la première partie de ces études. La vieille dynastie qui avait eu tant de

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, t. XXIV, p. 201.
2. En vente à la *Gazette des Beaux-Arts*.

gloire et de puissance sous les règnes d'Ismidagan et de Hammourabi fut renversée par les conquêtes des Pharaons égyptiens de la XVIIIe dynastie. Ce fut Thouthmès III, le vrai grand monarque de cette époque, dont la gloire a été injustement éclipsée dans la légende postérieure par celle du médiocre Sésostris, qui prit Ninive et Babylone et réunit la Mésopotamie, l'Assyrie et la Chaldée à l'empire égyptien. La domination des Pharaons sur ces contrées dura deux siècles et demi, et Bérose fait régner pendant ce temps à Babylone des princes qu'il appelle *Arabes* et qui furent les vassaux des rois thébains de la XVIIIe et de la XIXe dynastie.

On possède, tant au Musée Britannique qu'au Louvre, quelques inscriptions d'un de ces princes dits *Arabes*, qui s'appelait *Nabou*, et son nom se lit aussi sur un fragment de statue en basalte noir que renferment les collections anglaises. C'est également à la même époque que nous rapportons une précieuse tête en calcaire revêtu de couleurs qui a été découverte à Babylone et est entrée au Louvre avec la collection de M. Delaporte. Cette tête, d'un travail grossier, mais empreint d'un accent énergique et d'une assez grande réalité dans le type, représente bien évidemment un Égyptien.

On y remarque une intention manifeste d'imiter le style des œuvres de l'Égypte, et du reste l'art pharaonique à cette époque de domination a laissé des monuments dans plusieurs parties du bassin de l'Euphrate. Les conquérants thébains, leurs inscriptions nous l'apprennent, y avaient élevé des stèles commémoratives de leurs victoires et sans doute le progrès des explorations en fera découvrir quelques-unes. On a retrouvé les ruines de la forteresse construite par Thouthmès III à Karkémisch pour assurer le passage de l'Euphrate, et dans ces ruines un grand nombre de petits objets de fabrication égyptienne, portant des légendes hiéroglyphiques. On en a exhumé sur d'autres points et jusqu'à Babylone même.

Il est certain qu'à cette époque l'art égyptien exerça une puissante et souveraine influence sur l'art assyro-chaldéen, jusqu'alors dans une enfance qui touchait à la grossièreté. Plus tard, comme nous allons le voir, l'art de l'Assyrie parvint à se soustraire entièrement à cette influence et prit une physionomie tout à fait originale, inspirée par des principes diamétralement opposés à ceux de la plastique égyptienne. Mais cette action de l'Égypte, qui avait devancé de bien des siècles les Assyriens et les Babyloniens dans la voie de l'art véritable, se prolongea quelque temps encore après que la domination eut cessé. Nous en avons la preuve par certains monuments, surtout par les précieux plats de bronze ciselés, aujourd'hui conservés au Musée Britannique, que les fouilles de

M. Layard ont fait découvrir à Nimroud dans le palais du roi Assournasirpal et qui, certainement antérieurs à ce roi, peuvent être rapportés au XIe ou au XIIe siècle avant l'ère chrétienne. Le travail de ces plats offre déjà aux regards un faire particulier, qui n'est pas celui de l'Égypte. Mais l'ornementation en est tout égyptienne, ainsi que les figures et les symboles qui y sont représentés. C'est l'art égyptien traduit et imité par des mains assyriennes.

Nous ne citons pas comme exemples de cette période d'influence de l'art égyptien sur l'Assyrie les beaux et fins ivoires découverts à Nimroud et à Koyoundjik, où les données égyptiennes et assyriennes se marient de manière à former un art particulier et mixte, dont l'exécution se rapproche surtout de l'Égypte. Suivant notre opinion, en effet, ces ivoires, bien que trouvés en Assyrie, n'ont rien à voir avec l'art assyrien. Ils ont quelquefois des inscriptions hiéroglyphiques (contenant des noms propres sémitiques comme celui d'Abner) ou phéniciennes, jamais d'inscriptions cunéiformes. Ce sont par conséquent à nos yeux des échantillons de ces ivoires de Tyr qui avaient une si grande réputation dans la haute antiquité et que le commerce transportait jusque dans les contrées les plus lointaines.

Lorsque la décadence de la monarchie égyptienne sous les rois fainéants de la XXe dynastie permit aux populations riveraines du Tigre et de l'Euphrate de reformer un empire national indépendant, ce fut au nord, dans l'Assyrie, que se constitua désormais le noyau de cet empire, dont le centre dans les temps primitifs avait été dans le sud, près du golfe Persique. A dater de ce moment commence la puissance assyrienne, qui devait soumettre à son sceptre toute l'Asie antérieure, et Ninive succède à la prépondérance qu'au temps du premier empire chaldéen Our et Babylone avaient successivement exercée. Mais Babylone garda toujours le privilége de posséder un roi particulier, vassal de celui de Ninive, et bien souvent vassal insoumis.

Nous ne nous arrêterons pas à raconter les débuts, d'abord modestes, de la royauté assyrienne, la succession, encore bien obscure, de ses premiers rois, l'essor de sa puissance, rapidement développé, mais arrêté ensuite par la révolte et les succès de Mardochidinakhé, roi de Babylone, qui prit et pilla Ninive, non plus que le changement de dynastie qui survint après. On a quelques inscriptions de cette époque, bien insuffi-

santes encore pour en établir complétement les annales; mais les monuments plastiques manquent presque absolument pour les quatre premiers siècles de l'histoire d'Assyrie. Le seul morceau de sculpture que l'on possède de cet âge, cruellement mutilé, la statue nue de Mylitta-Zarpanit, la Vénus assyrienne, dédiée par Assourbelkala, fils de Teglathphalasar Ier (1080 av. J. C.), qui a été trouvée à Ninive même et fait partie des collections du Musée Britannique, montre l'art assyrien commençant à se former, à prendre sa physionomie propre, mais encore dans l'enfance, et ne laissant prévoir que bien imparfaitement la perfection à laquelle il doit arriver plus tard.

C'est seulement avec le règne d'Assournasirpal (923-889) que les monuments de sculpture commencent à se multiplier. Ce fut un terrible homme que ce prince belliqueux et féroce, dans lequel on est en droit de voir le premier auteur de la puissance militaire des Assyriens. Il nous a laissé le récit détaillé des campagnes qui occupèrent tout son règne et où il se montra sans pitié. Jamais il ne manqua de faire écorcher vivant un vassal révolté, et dans l'inscription d'une stèle élevée sur l'emplacement d'une ville rasée par lui, il disait : « Sur les ruines ma figure « s'épanouit; dans l'assouvissement de mon courroux je trouve ma satis- « faction. » Ce fut lui qui construisit le grand palais de la ville de Calach, aujourd'hui Nimroud, fouillé par M. Layard. Dans les principaux musées de l'Europe on possède de ses bas-reliefs, ordinairement défigurés par une bande d'inscriptions qui passe sur le corps des personnages et contient partout le même texte à la louange du roi. Notre Louvre n'en a cependant qu'un très-petit nombre. C'est au Musée Britannique que se trouvent les plus importantes sculptures du palais du roi, les taureaux gigantesques à face humaine qui en garnissaient les portes, les lions non moins colossaux qui les remplaçaient à d'autres entrées, enfin la suite des bas-reliefs historiques représentant les principales batailles qui donnèrent à l'Assyrie « toutes les terres depuis les rives du Tigre jusqu'au « Liban, » principalement les siéges de villes, dont les curieux détails nous initient à toutes les règles de la poliorcétique assyrienne. Nous plaçons sous les yeux de nos lecteurs une image de ce roi, dont le nom même était ignoré il y a bien peu de temps encore et dont on connaît maintenant les actions année par année. Il y a en effet dès à présent une iconographie assyrienne, comme une iconographie égyptienne, et les effigies des différents rois y sont aussi nettement caractérisées, aussi facilement reconnaissables.

Nous n'avons qu'un petit nombre de monuments du fils de ce roi, Salmanassar V (889-870), parmi lesquels l'obélisque en basalte noir du

Musée Britannique mérite une mention spéciale. Salmanassar fut comme son père un formidable conquérant; le premier parmi les rois d'Assyrie, il intervint dans les affaires de la Palestine. Ses inscriptions racontent qu'il battit Achab, roi d'Israël, et reçut la soumission de Jéhu, scène retracée dans un bas-relief de l'obélisque que nous avons fait reproduire à cause de son intérêt historique.

ASSOURNASIRPAL, ROI D'ASSYRIE,
D'après un bas-relief du Musée du Louvre.

Pour les règnes suivants les inscriptions sont encore en très-petit nombre, et les monuments figurés font presque absolument défaut. L'empire assyrien s'agrandit peu sous ces règnes, mais son territoire et sa puissance se maintinrent sans diminution pendant près d'un siècle jusqu'au faible et lâche Sardanapale, dont le nom est demeuré le symbole d'un prince efféminé, perdu dans les voluptés du harem, et qui paraît s'être appelé en réalité Assourlikhous. La catastrophe de Sardanapale est

trop célèbre et a trop de fois été retracée par les arts pour que nous ayons besoin de la redire encore et de faire autre chose que de la rappeler en passant. Surprise par la révolte simultanée du Mède Arbace et du Chaldéen Bélésys, la superbe cité de Ninive succomba au bout d'un siége de trois ans (788) et fut rasée par les révoltés, tandis que Sardanapale s'ensevelissait sous les ruines de son palais.

SALMANASSAR V RECEVANT LA SOUMISSION DE JÉHU.

Bas-relief de l'obélisque de Nimroud au Musée Britannique.

La destruction de Ninive fut si complète que les explorations des fouilleurs n'ont pas encore fait retrouver un seul pan de mur encore debout qui soit antérieur à cet événement. Une statue brisée est le seul vestige que l'on possède jusqu'à présent de la première Ninive, et c'est seulement à Kalah-Scherghât (l'Ellassar de la Bible) et à Nimroud (l'antique Calach) que l'on a découvert des sculptures des âges qui précédèrent Sardanapale.

Les monuments de la seconde période de la puissance assyrienne sont, au contraire, très-multipliés. Cette puissance s'était relevée bien vite du désastre de Ninive. Un demi-siècle ne s'était pas écoulé et la capitale était encore en ruines, que déjà l'empire d'Assyrie redevenait conquérant et courbait toute l'Asie antérieure sous le poids de ses armes, plus redoutables que jamais.

L'apogée de la fortune des monarques d'Assur s'étend de 721 à 647

avant J.-C., du règne de Sargon à celui d'Assourbanipal. C'est de cette période de soixante ans que date la grande majorité des sculptures assyriennes qui remplissent nos musées.

Sargon, destructeur de Samarie, vainqueur de Sabacon, roi d'Égypte et d'Éthiopie, conquérant de l'île de Chypre, est le prince qui fit con-

SARGON, ROI D'ASSYRIE,

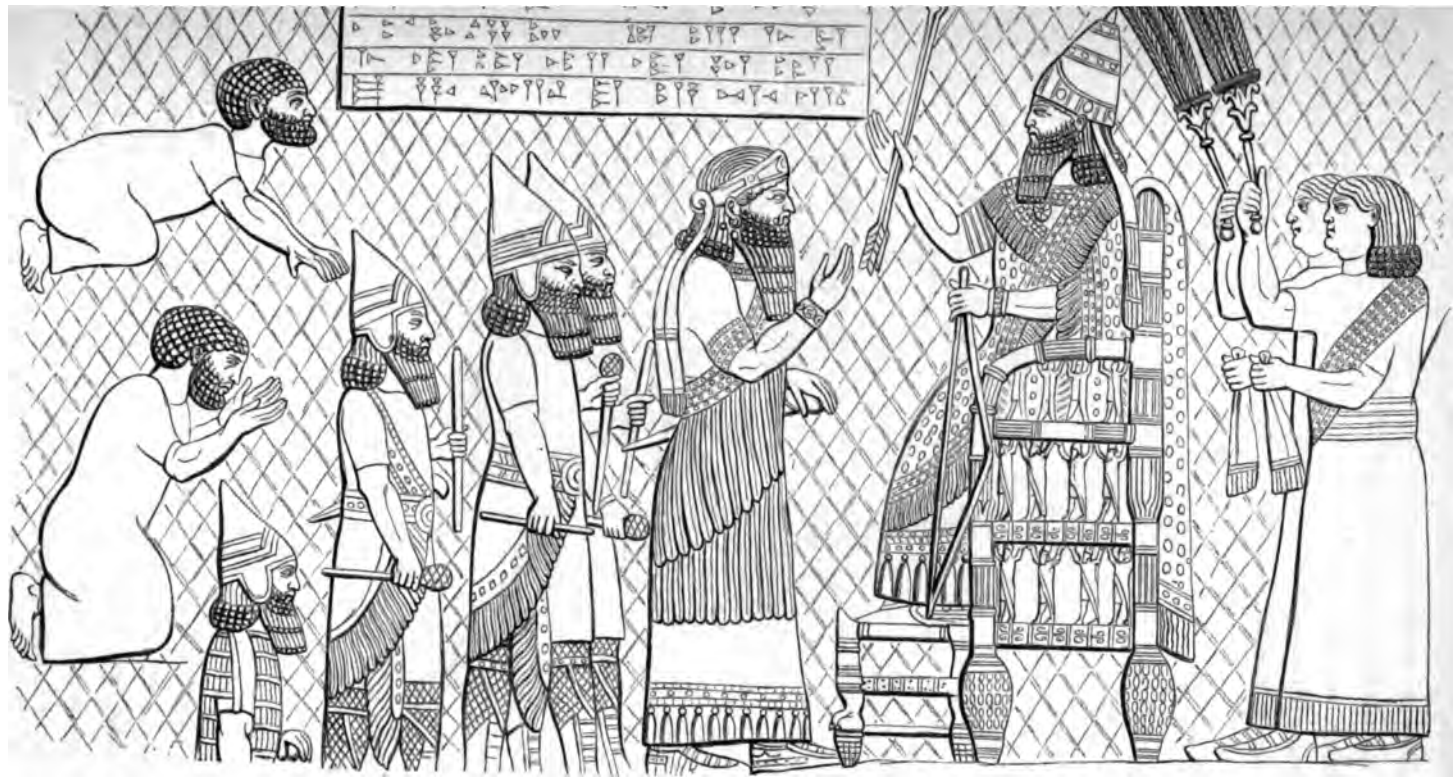
D'après un bas-relief du Musée du Louvre.

struire en entier dans les dernières années de son règne, « pour remplacer Ninive, » dit-il dans une inscription, la ville de Khorsabad et son vaste palais, fouillé successivement par nos deux compatriotes, M. Botta et M. Victor Place. C'est de là que proviennent la plupart des monuments du Louvre, les beaux bas-reliefs qui représentent le prince entouré des officiers de sa cour, et d'après lesquels nous avons fait reproduire son

effigie, les taureaux ailés à face humaine, d'un aspect si grandiose et si monumental, et aussi les colossales images du dieu Ninip-Samdan, l'Hercule assyrien, étouffant un lion sous son bras, comme le Samson de la Bible. Malheureusement nous ne connaissons que par les dessins de M. Flandin, publiés aux frais du gouvernement français avec un luxe qu'il est permis de qualifier d'exagéré, les bas-reliefs historiques qui retraçaient sur les murailles du palais les principaux événements militaires du règne de Sargon. Le plus intéressant pour l'histoire de l'art était celui où l'on voyait le pillage du temple de la ville de Moussassir en Arménie, sur les bords du lac de Van, et la destruction de la statue du dieu Haldia. Ce bas-relief offrait la représentation fidèle d'un sanctuaire arménien du VIIIe siècle avant notre ère, avec ses idoles et tous les détails de son mobilier sacré.

Sennachérib, si fameux dans la Bible et dans l'histoire profane, fut celui qui releva Ninive et en commença le nouveau palais, désigné aujourd'hui sous le nom de Koyonndjik, qui occupait un espace presque aussi étendu que le grand temple de Karnak à Thèbes. Les fouilles de M. Layard ont mis à découvert dans une des plus vastes salles de ce palais, et l'on a transporté au Musée Britannique, où on les voit dans une sorte de cave humide, une précieuse série de grands bas-reliefs relatifs à la campagne de Sennachérib dans le royaume de Juda, contre Ézéchias, campagne dont le Livre des Rois et les prophéties d'Isaïe ont conservé des récits si saisissants. On y voit, entre autres scènes, le siége de la forteresse de Lachis et le roi assis sur son trône magnifiquement orné, recevant, en avant de son camp, la capitulation de la ville, dont les chefs se prosternent devant lui. Nous avons fait graver cette scène, qui est l'illustration contemporaine d'un chapitre de la Bible.

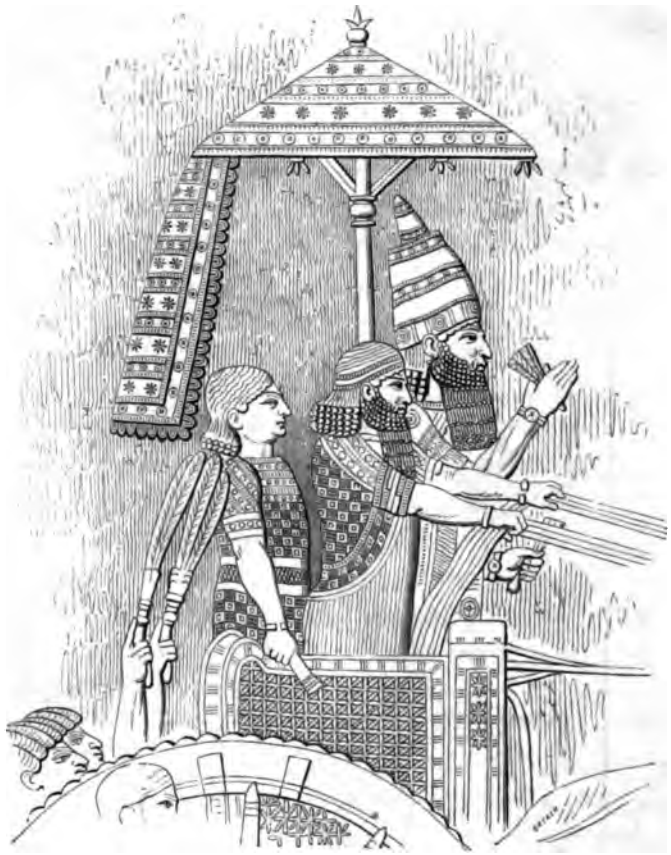
Le palais de Ninive fut continué et achevé par le petit-fils de Sennachérib et le fils d'Assarahaddon, Assourbanipal, conquérant de Suse, de l'Égypte et de l'Arabie, vainqueur de Gygès, roi de Lydie. C'est de la partie du palais construite par lui qu'ont été tirés les petits bas-reliefs d'un travail si fin qui sont placés auprès des fenêtres dans les salles assyriennes du Louvre. Des sculptures de ce prince, conservées au Musée Britannique, représentent certains événements de la guerre d'Arabie, la défaite d'une tribu montée sur des chameaux et la surprise nocturne d'un douar, dont les guerriers sont égorgés dans leurs tentes. De vastes tableaux, analogues à ceux qui se déploient sur les pylones des temples de l'Égypte et offrant de même des centaines de personnages dans leurs compositions, nous font assister à la conquête de la Susiane. C'est un drame complet, retracé de la manière la plus saisissante. On voit d'abord



SENNACHÉRIB RECEVANT LA CAPITULATION DE LACHIS,

Bas-relief du Musée Britannique.

la bataille qui décida du sort de la contrée, bataille livrée à peu de distance en avant de Suse. Les guerriers élamites, malgré leur vaillante résistance, sont taillés en pièces et précipités dans le Choaspès, dont les flots engloutissent un grand nombre d'entre eux. Dans le tableau suivant, Assourbanipal, profitant de sa victoire, marche droit vers Suse. On



ASSOURBANIPAL, ROI D'ASSYRIE,
D'après un bas-relief du Musée du Louvre.

distingue ensuite la ville (désignée par son nom) avec ses remparts crénelés et ses maisons aux toits plats, au milieu d'une forêt de palmiers. Le monarque assyrien a fait arrêter son char non loin des portes, et deux de ses officiers présentent au peuple le chef que dans sa volonté souveraine il impose désormais au pays, à la place de celui qui a osé le combattre. Alors, tandis que le Choaspès roule encore au pied des murailles les cadavres des derniers défenseurs de l'indépendance nationale, le

peuple de la capitale, affolé de terreur et espérant fléchir à force d'avilissement un vainqueur irrité, sort en foule, hommes, femmes et enfants, avec des harpes, des flûtes et des tambourins, et salue de ses chants et de ses danses le nouveau chef installé par les étrangers. Pendant ce temps, et à quelques pas de la scène de fête, Tioumman, le roi vaincu, expie dans les tortures, avec ses deux frères, le crime d'avoir osé défendre sa couronne et son pays; il est écorché vivant et ses frères ont les oreilles coupées, les yeux crevés, la barbe et les ongles arrachés. C'est ainsi que les rois ninivites traitaient les vaincus qui tombaient en leurs mains. Ces compositions aux figures très-nombreuses, traitées avec une extrême finesse, n'ont pas plus de perspective que les tableaux historiques égyptiens, mais on ne saurait se lasser d'y admirer la vie et le mouvement qui règnent dans tous les groupes, la vérité des types, l'heureuse naïveté des attitudes.

C'est encore de la partie du palais de Ninive construite par ce prince que provient la grande chasse au lion du Musée Britannique, chef-d'œuvre de la sculpture assyrienne, sur lequel nous aurons l'occasion de revenir. Enfin, quand on rappelle le nom d'Assourbanipal, on ne saurait oublier que c'est lui qui plaça dans le palais des rois d'Assyrie la fameuse bibliothèque publique dont les débris, retrouvés par M. Layard, ont été d'un si puissant secours pour le déchiffrement de l'écriture cunéiforme. Singulière bibliothèque! qui se composait exclusivement de tablettes plates et carrées en terre cuite portant sur l'une et l'autre de leurs deux faces une page d'écriture très-fine et très-serrée, tracée sur l'argile encore fraîche. Chacune était numérotée et formait le feuillet d'un livre, dont l'ensemble était constitué par la réunion d'une série de tablettes pareilles, sans doute empilées les unes sur les autres dans une même case de la bibliothèque. On y a découvert des fragments de vocabulaires, de grammaires, de lois, de chroniques, de canons chronologiques, de traités d'histoire naturelle et d'astronomie, d'hymnes, en un mot d'écrits des natures les plus variées.

Les règnes postérieurs à Assourbanipal n'ont pas laissé de monuments importants. Ils paraissent, d'ailleurs, avoir été sans gloire: ce fut un temps de décadence. Moins d'un demi-siècle après le vainqueur de Suse, l'empire d'Assyrie prenait fin. Ninive succombait sous les coups de Cyaxare et de Nabopolassar, mais cette fois pour ne plus se relever.

Ainsi, dans les débris de l'antiquité assyrienne jusqu'à présent exhumés d'un sol qui recèle encore bien des trésors, trois époques seulement sont représentées par des restes nombreux de sculptures et des édifices considérables. Ce sont les règnes d'Assournasirpal et de son fils Salmanassar V (923-865), ceux de Sargon et de Sennachérib (621-680), enfin celui d'Assourbanipal (668-647). Ils représentent trois phases successives et bien distinctes du développement de la plastique assyrienne, phases dont on a pu dans une certaine mesure apprécier les caractères d'après les fragments que nous avons eu soin de placer sous les yeux de nos lecteurs.

Sous Assournasirpal, l'art de la sculpture se montre encore empreint des caractères incontestables de l'archaïsme, rempli de rudesse et d'une grandeur sauvage. Sous Sargon et Sennachérib, il a acquis plus de finesse dans le détail, d'habileté dans l'exécution, en gardant encore sa grande tournure; il excelle surtout alors dans les représentations colossales. Enfin, sous Assourbanipal, à la fin de la monarchie, il atteint son suprême degré d'élégance, de finesse, de vie, de perfection dans l'imitation de la nature, mais en perdant quelque chose du grandiose des œuvres plus anciennes.

Ces trois époques sont aussi marquées par trois systèmes tout à fait distincts dans la composition des bas-reliefs, qui étaient pour les Assyriens le grand moyen d'expression de l'art. Sous Assournasirpal les figures sont peu nombreuses, groupées dans des compositions simples et fort rudimentaires encore, qui deviennent très-confuses dès que l'on essaye d'y introduire plus de personnages, comme dans certaines représentations de siéges, où l'on observe aussi l'absence de toute préoccupation des lois de la perspective; les mouvements des figures sont en général sobres, contenus, mais pleins de vérité et de convenance. Sous Sargon et Sennachérib les artistes deviennent plus ambitieux; ils veulent combiner de vastes scènes aux nombreux personnages, dans lesquelles ils savent mettre plus de clarté, mais pas plus de perspective que leurs prédécesseurs. A toutes les scènes de chasse ou de guerre, ils donnent un fond de paysage grossièrement exécuté, où ils s'efforcent de déterminer la nature du lieu de la scène par des arbres et des animaux caractéristiques, mais avec les plus étranges erreurs dans les proportions réciproques des choses; on y voit, par exemple, au milieu des flots, des poissons aussi gros que les navires, et dans les bois des oiseaux qui ont la moitié de la taille des guerriers qui les traversent. Les gestes des figures sont plus accentués, plus énergiques qu'à la première époque et non moins vrais. Au temps d'Assourbanipal, le bas-relief rentre dans des

données plus conformes aux conditions réelles et aux sains principes du genre. On renonce aux fonds de paysage et on n'essaye plus que par exception de représenter simultanément des scènes disposées sur plusieurs plans différents ; la nature des lieux où se passent les épisodes de guerre et de chasse est seulement indiquée par quelques arbres, rendus alors avec une frappante vérité, ou par quelques édifices, sobrement esquissés; il y a donc moins d'occasions de fautes grossières de perspective. En même temps on remarque encore un grand progrès sur l'époque précédente dans la vie et le mouvement des personnages, ainsi que dans l'art de les grouper et de balancer les divers éléments de la composition.

Dans un dernier article, nous essayerons de déterminer à grands traits les caractères généraux du style assyrien en architecture et en sculpture, et de montrer l'influence profonde et décisive que cet art eut sur les premiers essais de la plastique des Grecs.

FRANÇOIS LENORMANT.

(La fin prochainement.)

INGRES

SA VIE ET SES OUVRAGES

(SUITE[1].)

LXXI.

On dit que la gloire n'a jamais tort, et peut-être a-t-on raison de le dire. Combien de fois, cependant, elle nous paraît injuste et capricieuse! Tantôt précoce, tantôt tardive, rarement elle arrive à point nommé du vivant de ceux qui ont mérité ses bonnes grâces, et souvent elle ne songe à eux qu'après leur mort. C'est que la gloire n'a pas été inventée pour la joie de tel homme ou de tel autre, mais au profit de tous les hommes. Un capitaine, un poëte, un artiste, ne sont glorieux que lorsque le monde a besoin de leur gloire.

Ingres ne fut jamais plus vanté que dans son extrême vieillesse. On applaudissait à ses derniers ouvrages cent fois plus qu'on n'avait applaudi à ceux où il avait montré son talent dans toute sa supériorité, dans toute sa force. A la suite de l'exposition qui eut lieu à Montauban, en 1862, en son honneur, et dans laquelle figuraient quarante-deux tableaux ou dessins du maître et un excellent portrait de M. Cambon, son élève, les Montalbanais lui offrirent une couronne d'or au moyen d'une souscription à vingt-cinq centimes. A ce moment même Ingres

1. Voir t. XXII, XXIII et XXIV de la *Gazette des Beaux-Arts*, les livraisons de juin, juillet, septembre et novembre 1867, janvier, avril juin et août 1868.

était nommé sénateur. Cette nomination le flatta d'autant plus qu'elle était inattendue. « Ma femme et moi, écrit-il à M. Cambon, nous étions bien loin de penser que je serais introduit et reçu dans ce lieu suprême, avec la plus honorable distinction! Tout cela vous prouve cependant, cher ami, qu'en allant droit son chemin, *avec des convictions d'art indispensables,* courage et fermeté contre tant d'adversités de cette vie, on parvient au faîte et sans avoir *jamais rien demandé.* Je ne vous parle pas dans ceci avec orgueil touchant ma personne; vous connaissez mes goûts, ma philosophie; mais comme exemple. »

Ingres aimait les ovations, mais seulement en pensée, et rien ne l'embarrassait plus que la nécessité de subir des acclamations publiques. De même que son génie de peintre était fort peu décoratif, de même son caractère personnel et farouche l'éloignait de toute pompe extérieure. Il aurait voulu vivre dans une de ces retraites d'où l'on entend retentir au dehors le bruit de sa renommée, tout en conservant son incognito et sa liberté, *audire cubantem.* S'il lui advenait de susciter sur son passage des marques d'enthousiasme, il en était tout ensemble ravi et importuné. Ces deux sentiments se font jour de la manière la plus vive dans sa correspondance avec M. Sturler, son ancien élève :

« Cher et excellent ami, au dernier les bons, comme on dit, car je vous ai gardé pour la bonne bouche. Avant de vous écrire j'ai voulu me débarrasser d'une foule d'ennuis, d'écritures, de *seccature* de toute espèce qui me suivent à Meung, moi qui croyais en avoir fini avec, mais non. D'abord, au premier pas dans le débarcadère, une ovation de tout ce cher pays, maire, juge de paix, conseil municipal, curé, vicaire, tous en costume; la compagnie des pompiers, les sœurs de charité avec leurs jeunes filles, l'institutrice avec ses enfants..... J'ai été pris ainsi en habit de voyage. J'ai dû marcher en remerciant tout ce bon petit monde, et à deux cents pas je me suis trouvé en face d'un arc de triomphe surmonté du buste de Sa Majesté. Mais que je vous dise que M. le maire m'avait déjà honoré d'une belle allocution écrite qu'il m'a lue tout haut; enfin, en face de cet arc, un jeune vicaire, un peu musicien et battant la mesure, a fait chanter par ses enfants de chœur une cantate que vraiment mon cœur a trouvée sublime. En suite de ce, la plus belle des jeunes filles, voilée de blanc et charmante, m'a lu un compliment très-flatteur. Ce n'est pas fini : un petit garçon en a fait autant et une autre jeune fille en a gratifié, par contre, Mme Ingres.

« Ayant donc passé l'arc de triomphe, toute la population, parée en fête, et la musique des pompiers et leur compagnie, m'ont conduit chez moi en criant *Vivat.* Mais ce n'est pas fini : cette même *banda* est venue

sur le soir me faire leur musique sur notre terrasse, où je les ai complimentés et rafraîchis. Le soir, j'ai donné bal aux jeunes filles et garçons, illuminations et rafraîchissements. Le lendemain, j'ai donné 200 fr. à l'église et aux pauvres et 100 fr. pour une société d'ouvriers qui se cotisent pour leurs vieux jours. — Dîné chez moi de tous ces Messieurs, et puis les visites voulues... Enfin, j'ai été ému au dernier point, et je serais ce que je ne suis point, un grand butor (quoique je m'en fusse bien passé), de ne pas être sensiblement touché d'une pareille chose[1]. »

A l'époque où il écrivait cette lettre, Ingres travaillait encore (quand il pouvait travailler) cinq et six heures par jour. Il prenait plaisir à terminer son tableau de l'*Age d'or*, dont il avait renouvelé et agrandi la composition. C'était une petite toile de chevalet. Les personnages y étaient plus pressés, plus nombreux que sur la muraille du château de Dampierre. Le peintre avait ajouté, comme symbole de l'âge d'or, une figure colossale de Saturne se promenant dans un de ces paysages arcadiques et majestueux, *Saturnia tellus*, où la vie des premiers hommes ne fut qu'une longue respiration du bonheur. L'exécution de ce morceau était précieuse, mais un peu molle, et le modelé s'était arrondi sous la main du vieillard. Trop petites, du reste, pour un si grand nombre de figures, les proportions du tableau auraient exigé de meilleurs yeux que ceux d'un octogénaire. — Ingres, cependant, l'avait peint avec verve, si j'en juge d'après ce qu'il écrit à son ami Marcotte : « Cette composition toute nouvelle augmentera mon bagage d'adieu d'artiste à ce monde, où je suis tous les jours étonné d'être encore avec des facultés d'exécution, tête et main, qui m'étonnent moi-même. »

Ce fut au mois de juillet 1864 que nous vîmes ce tableau exposé par M. Ingres dans son atelier du quai Voltaire. L'ébauche grande et mâle de Dampierre était devenue, dans la réduction corrigée de l'*Age d'or*, un ouvrage qui par ses dimensions et sa manière tournait au joli. Au sortir de la visite que les rédacteurs de la *Gazette* firent à Ingres, un de nos collaborateurs, M. Ph. Burty, écrivit dans la *Chronique des arts :* « A l'exemple de Poussin dans sa belle composition d'*Acis et Galatée*, M. Ingres a rejeté ce colosse sur un plan éloigné. Au milieu, dans une prairie qui s'étend entre deux bouquets de bois, les premiers hommes adorent les dieux en dansant autour de leurs autels. A gauche, un groupe d'êtres vertueux et candides écoutent Astrée, qui descendait parfois du ciel pour les confirmer dans la vertu. A droite, des groupes d'amants qui s'embrassent et se couronnent de fleurs, des jeunes gens

1. Lettre datée de Meung, le 11 septembre 1862.

qui mangent des fruits ou boivent du lait, personnifient doucement les appétits sensuels. Rien de chaste comme toutes ces nudités, de naïf comme ces gestes, d'enfantin comme ces attitudes. C'est bien la jeunesse du monde. Aucune passion violente n'a sillonné les visages, aucun travail n'a fatigué les muscles. Les zéphyrs qui voltigent ne caressent que des formes jeunes, fraîches et pures. »

Dans la même exposition, à côté de l'*Age d'or*, figurait le *Bain des femmes turques;* le peintre nous dit qu'il en avait puisé l'idée dans les mémoires de lady Montague. Il avait vu là une occasion de réunir et d'arranger toutes les études de femmes nues qu'il avait peintes dans sa vie ou dessinées. Si j'ai bonne mémoire, l'odalisque assise, vue de dos et coiffée d'un turban, celle qu'il avait peinte en grand dans sa jeunesse, occupe ici le milieu de la toile et joue de la mandoline; à droite, on remarque un groupe de quatre femmes, aux carnations abondantes, mais fermes, aux bras charnus, aux regards longs et lascifs, et, parmi elles, une Roxelane, au profil piquant et spirituel; dans le fond, un pêle-mêle de houris paresseuses, en qui la volupté sommeille et dont les beautés, un peu confondues à l'œil par l'uniformité du ton, forment une masse de nudités que relève cependant une figure de négresse, et auxquelles il ne manque, pour être provocantes et musulmanes, que le prestige et le charme de la couleur. Sur cet ensemble se détache une Géorgienne blonde qui, tandis qu'auprès d'elle une de ses compagnes se laisse glisser dans l'eau du bassin en frissonnant, commence les mouvements d'une danse langoureuse de plaisir. Çà et là, quelques lignes trop osées, quelques acidités de couleur locale dans les bouts de draperies ou de mouchoirs, quelques accents d'exagération révèlent un maître que possède toujours le désir de dépasser plutôt l'expression de la nature que de rester froidement en deçà.

Le *Bain des femmes turques* était destiné au prince Napoléon, mais soit qu'il eût changé d'avis, soit qu'on lui eût conseillé de ne pas exposer dans ses salons ces groupes de femmes nues qui pouvaient effaroucher la pudeur d'une jeune mère pieuse et discrète, le prince supplia M. Ingres de reprendre son tableau et de lui donner en échange le portrait du peintre par lui-même, ce magnifique portrait qui le représente décolleté, un crayon à la main, hautain et boudeur, tout plein encore de la gourme du génie, l'œil ardent et dur, les cheveux d'un noir féroce [1].

1. Ce portrait appartient aujourd'hui à M. F. Reiset, conservateur des tableaux du Louvre, qui possède tant d'autres belles choses d'Ingres; la *Vénus Anadyomène*, le célèbre portrait de *Mme Devauçay* et une aquarelle sans prix du *Virgile lisant l'Énéide*.

LXXII.

Sur ces entrefaites avait éclaté une révolution dans le monde des arts, je veux parler du décret du 13 novembre 1863, décret qui enlevait à l'Académie des Beaux-Arts le jugement des concours pour les prix de Rome, supprimait le prix de paysage historique, fixait à vingt-cinq ans la limite d'âge pour le concours au grand prix, augmentait l'indemnité des pensionnaires de Rome, mais en réduisant à quatre ans leur droit à la pension, attribuait au ministre la nomination des professeurs, instituait un directeur à l'École des Beaux-Arts à la place de l'ancien conseil d'administration, élu par les professeurs, créait des ateliers de peinture, d'architecture, de sculpture, de gravure en médailles et en taille-douce, donnait à toute personne reconnue compétente la faculté de professer à l'École un cours temporaire sur l'esthétique ou sur toute autre branche de l'enseignement, constituait enfin un conseil supérieur, chargé, entre autres attributions, de rédiger le programme des concours au prix de Rome et de dresser la liste d'artistes notables dans laquelle serait tiré au sort le jury spécial qui devrait décerner le prix dans chacune des sections du concours.

Ce décret causa naturellement une émotion profonde. La quatrième classe de l'Institut protesta tout entière énergiquement contre l'abolition de ses priviléges et se plaignit avec amertume qu'on ne l'eût pas consultée, ne fût-ce que par déférence, avant d'en venir à ces brusques réformes auxquelles elle aurait pu consentir, après les avoir au moins discutées. Ingres écrivit à la hâte, *ab irato*, une réponse au rapport du surintendant, qui avait motivé le décret. L'Académie adressa un mémoire à l'Empereur, répondit à la réponse de son ministre, se pourvut devant le conseil d'État où elle fut défendue par M. de La Chère, répliqua vivement à la plaidoirie de M. Charles Robert, commissaire du gouvernement [1], et ne se laissa pas condamner sans coup férir.

Aujourd'hui que ces tempêtes sont apaisées, il nous sera plus facile de porter un jugement impartial sur ces réformes, tant applaudies d'une part, tant blâmées de l'autre.

Le décret du 13 novembre 1863 est à la fois moins libéral que l'ordonnance de 1819 et plus démocratique.

1. Cette plaidoirie fut insérée au *Moniteur* du 18 juillet 1864. La requête de l'Académie fut rejetée, sur le rapport du conseil d'État, par décret du mois d'août suivant.

Il est plus démocratique en ce sens qu'il ouvre avec la générosité la plus large un enseignement gratuit et complet à tous les Français (et même par exception aux étrangers) que tenterait la carrière des arts. Il est plus démocratique en ce sens qu'il admet à concourir pour le prix de Rome tout artiste âgé de quinze à vingt-cinq ans, qu'il soit ou non élève de l'École, pourvu qu'il soit Français.

Il est moins libéral en ce qu'il enlève à un corps savant, qui se recrute lui-même par l'élection, le droit d'élire des professeurs dont il connaît mieux que personne les aptitudes et le mérite. Il est moins libéral en ce qu'il substitue le bon plaisir d'un ministre, toujours plus ou moins suspect d'incompétence, à l'élection d'un corps dont la raison d'être est justement dans la supériorité de ses membres et dans ses lumières collectives.

Il est moins libéral en ce sens qu'il rend impossible toute concurrence à l'École des Beaux-Arts. Comment, en effet, un maître, même célèbre, pourrait-il lutter avec avantage contre une école gratuite où abondent les moyens d'instruction en tous genres, alors qu'en le supposant aussi désintéressé que possible, il devra exiger de ses élèves une rémunération assez forte pour la location d'une salle, l'achat et l'entretien d'un matériel, le payement des modèles, et autres frais? Et si aucun enseignement ne peut rivaliser avec celui de l'École, qu'en résultera-t-il? Peut-être à la longue l'esprit de routine; car il n'est pas douteux que des écoles diverses se redressent mutuellement, se servent de stimulant l'une à l'autre, et, par la contradiction, se corrigent. Une école unique, sans concurrence, sans contre-poids, est de nature à se figer peu à peu, et, poussant à leurs dernières conséquences les meilleurs principes, elle peut tomber dans l'ornière de ses habitudes et y rester.

Les auteurs du décret semblent l'avoir senti puisqu'ils ont autorisé l'ouverture temporaire de certains cours reconnus utiles par le ministre et faits par des personnes étrangères à l'École; mais cela même n'est pas sans danger puisque l'on s'expose ainsi à jeter du trouble dans l'esprit des jeunes gens en suscitant dans la même école une doctrine qui peut être une dissidence. Ce n'est pas *directement* sur les élèves que la concurrence extérieure doit agir, c'est tout d'abord sur les professeurs qu'elle doit tenir en haleine et piquer d'émulation.

En somme, cependant, le décret du 13 novembre contenait des réformes très-utiles, et, dans le rapport qui l'avait précédé, il y avait des vérités incontestables; celle-ci, par exemple : Que les anciens juges des concours au prix de Rome, habitués à se faire des concessions réciproques, avaient dû bien souvent solliciter et obtenir quelque partialité pour des

élèves devenus intéressants par leurs efforts et par leur âge voisin de la limite fatale. Nul doute qu'un jury tiré au sort, la veille du jugement, ne soit préférable à un tribunal constamment formé des mêmes juges.

Voilà ce qu'il aurait fallu reconnaître. Malheureusement toute discussion était inutile après la défaite. Ingres se borna dans sa réponse à contredire le rapport. Sa courte brochure n'est pas autre chose qu'une protestation[1]. Raisonnant à la manière des femmes, il affirme ce qu'il s'agit de prouver, et il tonne contre le romantisme, sans se douter qu'il a été lui-même un romantique par des côtés saillants, et qu'il a payé son tribut au moyen âge.

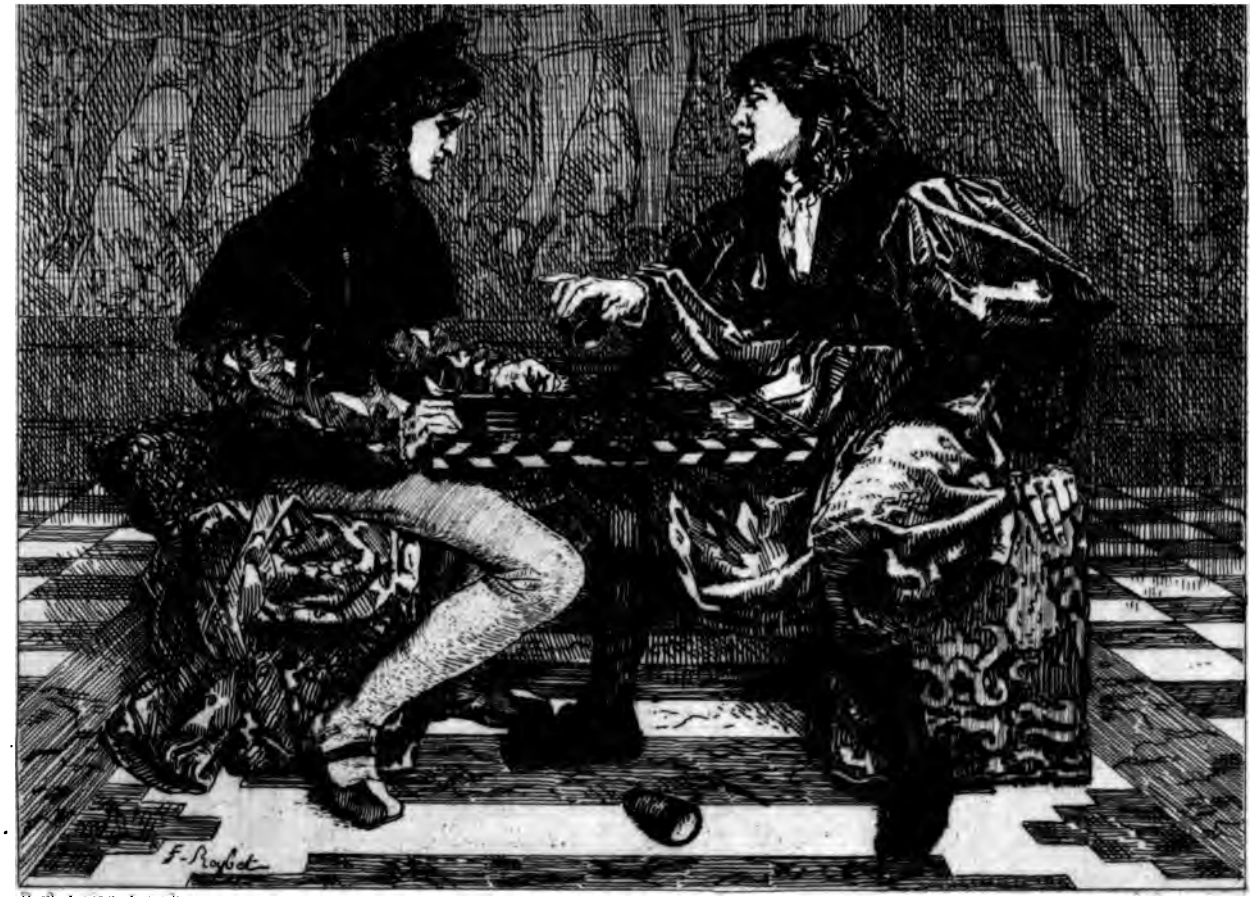
Toutefois, quelques-unes de ses réponses portent coup :

« Le rapport, dit-il, parle *des qualités exceptionnelles et des défauts incontestables qui ont assuré l'immortalité des maîtres tels que Rubens, et croit découvrir que ses professeurs auraient annulé son admirable couleur, s'ils se fussent attachés à blâmer l'incorrection de son style et la vulgarité de ses types,* et il ajoute que *Rubens n'aurait été ni coloriste ni dessinateur alors.*

« Il est vrai, des qualités exceptionnelles ont assuré à Rubens une célébrité justement méritée. C'est un grand peintre, un grand génie, un grand dessinateur de mouvement, puissant par ses grandes compositions, sa grande facilité d'exécution et son irrésistible don de la couleur, qu'on semble ne vouloir accorder qu'à ce maître, comme si les écoles vénitienne, romaine et florentine n'avaient pas été admirables dans cette belle partie de la peinture. Mais revenons à Rubens. Je dirai que si ses premiers maîtres s'étaient effectivement attachés à châtier l'incorrection de son dessin et la vulgarité de ses types, ils seraient sans doute parvenus à rendre ce grand artiste plus complet par la forme, sans détruire ses qualités éminentes. »

La réponse n'est pas complétement juste en ce qui touche les écoles romaine et florentine, qui ne sont pas aussi admirables de couleur, à beaucoup près, que les Vénitiens et Rubens ; mais elle repousse une erreur fort à la mode aujourd'hui, laquelle consiste à prétendre que tout homme qui a du génie est par cela même incorrigible; que si Rubens avait choisi des types moins vulgaires, il aurait cessé d'être coloriste, comme si Rubens n'avait pas été aussi brillant, aussi frais de ton, aussi harmonieux, lorsqu'il a eu à peindre par hasard le portrait d'une belle

1. *Réponse au Rapport sur l'École impériale des beaux-arts, adressé au maréchal Vaillant, ministre de la Maison de l'Empereur et des Beaux-Arts, par Ingres, sénateur, membre de l'Institut.* Paris, Didier, 1863.



Rafet, pinx. et sculp.

LES JOUEURS DE TRICTRAC

personne ou la figure nue d'un beau modèle. Est-ce que les grossièretés de la *Kermesse* sont mieux peintes que la *Vierge aux anges* ou la *Fuite de Loth?* Est-ce que Rubens est plus coloriste dans le premier de ces tableaux que dans les autres? Pourquoi donc la vulgarité des types et l'incorrection du dessin seraient-elles des conditions indispensables d'une belle couleur? Titien a-t-il donc si mal dessiné? Véronèse est-il donc si vulgaire?

« Le rapport, continue Ingres, *trouve que la résidence des pensionnaires à Rome est trop prolongée, et que le lieu de séjour des jeunes artistes, doit varier selon le caractère de leurs talents.*

« Je combats cette opinion : Rome réunit tous les caractères possibles et représente l'art dans tout son apogée ; son beau ciel, la beauté de ses sites, son beau climat même, enfin tout y est riche de poésie! Je voudrais donc que les pensionnaires y fussent comme *attachés*. D'ailleurs, dans le cours de leur séjour, ils font, avec l'agrément du directeur, des voyages de quelques mois en Toscane, à Venise et autres lieux; mais leurs œuvres obligatoires sont à Rome.

« Et puis, tous les musées de l'Europe ne sont-ils pas représentés à Rome par les nombreuses galeries des princes romains? Et les seules peintures du Vatican par Raphaël et Michel-Ange ne sont-elles pas le sublime apogée de l'art? Tout ce que cette ville éternelle renferme de richesses et de monuments d'architecture en fait comme le vestibule de la Grèce, pour ainsi dire, qui s'y trouve représentée. Les pensionnaires n'ont donc pas trop de cinq années à Rome. »

Mais il est dans le rapport de M. le surintendant un passage qui méritait ou une adhésion loyale ou une réfutation sérieuse. Ingres ne l'a pas sérieusement réfuté. « N'est-il pas extraordinaire, dit le rapport, que « dans une école où les peintres sont en majorité, il n'y ait point de « professeur de peinture? Ne serait-il pas nécessaire que les élèves ap- « prissent de quels procédés se sont servis les grands maîtres qu'on « leur propose pour modèle? Il y a là une regrettable lacune à « combler. »

Ingres répond : « L'École des beaux-arts, il est vrai, n'a pas d'école de peinture proprement dite, elle n'enseigne que le dessin; mais le dessin est tout; c'est l'art tout entier. Les procédés matériels de la peinture sont très-faciles et peuvent être appris en huit jours; par l'étude du dessin, par les lignes, on apprend la proportion, le caractère, la connaissance de toutes les natures humaines, de tous les âges, leurs types, leurs formes et le modelé qui achève la beauté.

« Les grands maîtres nous ont laissé, par des dessins innombrables

de compositions et d'études d'après nature, des exemples que nous devons suivre, car il ne se voit pas une seule étude peinte d'après nature, de leur main; c'est d'après ces études dessinées qu'ils peignaient leurs admirables œuvres. Je citerai à cette occasion ce que disait le Poussin : « Cette application singulière à étudier le coloris n'est qu'un obstacle « qui empêche de parvenir au véritable but de la peinture, et celui qui « s'attache au principal acquiert par la pratique une assez belle manière « de peindre. »

Cette réponse n'en est pas une. Dire que le dessin est tout, c'est dire une énormité; c'est renverser la définition même de la peinture pour y substituer celle qui conviendrait tout au plus à la sculpture; c'est nier la puissance de la couleur, reconnue admirable par Ingres, dans le paragraphe relatif à Rubens; c'est rayer d'un trait de plume le clair-obscur, considéré comme l'art d'éclairer l'ensemble du tableau et de modeler cet ensemble; c'est supprimer les convenances de la touche qui, pour être secondaire dans le grand art, n'en est pas moins un moyen d'expression recommandé par Poussin lui-même comme devant être conforme au *mode*, sévère ou gracieux, passionné ou grave, que l'artiste a choisi pour l'unité de son sujet.

D'ailleurs, s'il est inutile d'enseigner autre chose que le dessin dans une école de peinture, pourquoi les membres de l'Institut, lorsqu'ils ouvraient une école, pourquoi le baron Gros, Regnault, Drolling, Paul Delaroche, apprenaient-ils la peinture à leurs élèves? La contradiction était palpable.

LXXIII.

Au surplus, rien de ce que disait Ingres, rien de ce qu'il écrivait ne doit être pris au pied de la lettre, l'exagération étant le trait distinctif de son caractère et de son esprit. Lorsqu'il s'écriait : « J'écrirai sur ma porte : *École de dessin* et je ferai des peintres », ce cri n'était pas celui de la froide raison, mais celui d'une âme émue, convaincue et irritée. L'exagération, oui, c'est à la fois le côté fort et le côté faible de ce grand artiste. Chez lui, la grâce est souvent ressentie jusqu'à la manière, et la force prononcée jusqu'à l'enflure. Par là il imprime à ses œuvres un cachet particulier d'énergie, de volonté et de fierté. Par là il s'impose à l'attention et il mord sur la mémoire.

Il y a quelques jours, nous étions à Londres et nous regardions, pour la vingtième fois, au British Museum, les marbres de Phidias, ceux qu'il

a touchés de sa main, qu'il a échauffés de son haleine. La salle était silencieuse et déserte. Seul en présence de ces œuvres vénérables, nous les admirions avec le même calme, la même sérénité dont ils portent l'empreinte. Aucun effort n'y est sensible, aucune amplification de la forme n'y est apparente. Rien d'exagéré, rien de pénible. On croit être d'abord en présence de la vérité même, de la simple nature... Mais, après quelques moments de contemplation, cette vérité grandit, cette nature s'élève, se purifie, se divinise; l'art se manifeste, la perfection se déclare, vous respirez l'essence du vrai, qui est le beau, et vous entrez dans une admiration qui va toujours croissant, qui sera désormais sans réticence et sans retour.

En sortant du Bristish Museum, nous pensions au peintre qui nous occupe aujourd'hui et nous vîmes plus clairement les exagérations de sa manière, les hyperboles de son style et combien il était loin encore de cette beauté tranquille, une, harmonieuse, sans excès, sans surprise, qui ne saisit point au premier aspect, parce qu'elle est la fusion merveilleuse de qualités qui paraissent inconciliables, la majesté et la douceur, l'élégance et la force, la sévérité et la grâce. Mais, en y réfléchissant, il nous parut que la beauté parfaite avait été l'apanage de l'antiquité et ne pouvait plus se retrouver dans l'art moderne. Plus collectif que le nôtre, l'art antique a pu exprimer le général des idées et le générique des formes, et rester impersonnel : l'art moderne, n'ayant plus cette ressource de chercher une perfection déjà trouvée, a dû devenir, en effet, l'expression des sentiments intimes du cœur; il a dû se passionner suivant le tempérament de l'artiste, prendre un caractère personnel, porter la signature d'un nom propre.

Cette transformation de l'art s'est opérée sous l'empire du mouvement philosophique qui, dégageant peu à peu la personnalité humaine, a amené de nos jours le triomphe de l'individualisme. Michel-Ange a été dans les temps modernes la grande figure qui représente ce mouvement. Il a été, par excellence, le génie de l'art personnel. Aussi, quels accents que les siens! et comme il est impossible à confondre avec aucun autre!... Et celui même de tous les modernes qui a le plus ressemblé à Phidias, Raphaël, qui fut si mesuré, si tempéré, si lumineusement éclectique, Raphaël a conservé, lui aussi, une physionomie très-reconnaissable. Il ne faut donc pas s'étonner que les artistes supérieurs soient de nos jours des personnalités fortement détachées du fond commun. Voilà ce qui explique et légitime en quelque sorte ce qu'il y a d'exagéré et de tendu dans le style d'Ingres. Son dessin était comme son langage, plein d'énergie. Sa peinture était comme son âme, passionnée.

LXXIV.

Les derniers temps de sa vie, Ingres les passa tranquillement et doucement, autant du moins que pouvait le permettre son irritable nature, honoré d'un respect que son âge changeait en vénération et comme enveloppé de sa gloire. Sa dernière lettre à Mme Moutet-Gilibert mérite d'être rapportée [1] :

Quelques jours après, il écrivait à M. Marcotte :

« Je vous remercie de vous être associé de si bon cœur à la dernière et bien touchante ovation que je reçois dans ce monde et qui m'est doublement chère, venant de mes chers compatriotes et d'une manière si touchante qu'elle m'a ému jusqu'au cœur. J'en suis aussi heureux que fier! Cette couronne d'or, l'eût-on faite pour l'empereur, on n'eût pu la faire plus belle; mais ce qui m'a touché bien davantage, c'est la vue de ces deux mille signatures de toutes les classes de la société.

« Voilà comme dans cette vie il y a de bons et de mauvais jours; mais ceux-ci sont bien plus nombreux. Ce que j'ai souffert, et au moment si voisin de l'inexistence, me décourage et me révolte, car il y a deux hommes en moi (et en vous tout de même), l'un encore vif, d'une sensibilité intelligente et jeune, qui augmente plutôt qu'elle ne décroît, devient irascible, insupportable, et dit à ce pauvre corps délabré, infirme et souffrant : Imbécile! va donc! pourquoi es-tu vieux? Enfin, si ma religion et les soins tendres de mon excellente Delphine n'adoucissaient mes souffrances, je serais bien malheureux, malgré toutes mes auréoles et une position si enviable et si glorieuse.

« J'ai apporté avec moi le vrai bien de la vie, le travail, une assez grande Vierge à terminer sans me fatiguer trop et en m'amusant à passer doucement le temps et à profiter de ce que nous avons encore toute la flamme de trente ans, pour l'employer, si Dieu me fait cette grâce, à augmenter le faible contingent de mes œuvres jusqu'au grand départ [2]. »

Le digne homme à qui cette lettre était adressée mourut l'année suivante, à l'âge de quatre-vingt-six ou quatre-vingt-sept ans. Il était, avec M. Gatteaux, le plus ancien ami d'Ingres, son meilleur ami. De ceux qu'il avait connus dans sa jeunesse, le peintre n'avait plus presque

1. Cette lettre n'étant pas en ce moment sous notre main, nous ne pouvons la transcrire ici, mais nous l'imprimerons dans le volume que nous allons publier sur *Ingres, sa vie et ses ouvrages,* et qui sera enrichi de quelques documents inédits.

2. Lettre du 11 juillet 1863.

personne auprès de lui. Ses amis de maintenant étaient les fils ou les petits-fils de ses amis d'autrefois. Ses anciens élèves étaient devenus ses collègues à l'Institut et il avait eu la douleur d'enterrer Hippolyte Flandrin. Il était donc seul de sa génération, et, bien qu'il fût très-entouré, il vivait dans l'isolement de ses souvenirs.

LXXV.

Pour le 1er janvier 1867, il avait fait un portrait de sa filleule, Mme Hippolyte Flandrin. Dans la semaine qui suivit le jour de l'an, il acheva d'ébaucher une variante de la *Stratonice*, refit un *Ossian* et retoucha quelques anciens dessins avec délicatesse et fermeté. Une chose le préoccupait, c'était d'entendre chez lui, une fois encore avant de mourir, et de faire entendre à ses amis, les grands maîtres d'un art qui lui était plus cher que la peinture, et dans lequel il aimait par-dessus tout la musique de chambre, celle qui convient aux âmes profondes. Il en parla avec chaleur à M. Lehmann et à l'artiste par excellence des quatuors, M. Sauzay, le parfait violoniste, sur lequel Ingres avait reporté l'affection qu'il avait eue pour Baillot. La soirée fut réglée d'avance comme une fête. Trop vieux pour tenir l'archet, Ingres ne pouvait plus faire de musique; mais l'entendre était sa plus vive jouissance. Jamais, depuis sa jeunesse, il n'avait joué en public ni même dans un salon; mais il lui était arrivé parfois d'exécuter des morceaux de prédilection avec ses amis les plus proches, en compagnie très-intime. Il disait fort bien un certain quatuor de Haydn en *fa* mineur; mais il n'était guère propre qu'à la partie de premier violon, parce que le premier violon, par l'attaque et le mouvement, conduit la marche de la symphonie, et qu'il savait, lui Ingres, donner une impulsion plutôt que la suivre. Du reste, il entrait plus avant que personne dans l'esprit du compositeur; il comprenait à merveille le caractère et la couleur de ses sentiments. Quant à son exécution, elle était émue et contenue, son archet étant, comme son pinceau, sévère et sobre, mais énergique, expressif, résolu.

La soirée fut indiquée pour le mardi 8 janvier. Le peintre, voulant honorer les hôtes de sa pensée, Haydn, Beethoven et Mozart, avait ordonné, lui ordinairement si simple, un dîner splendide. Il s'y montra plus aimable, plus gai que jamais. Toutefois, pendant le dîner, un nuage de tristesse passa sur son front, et, comme averti par un vague pressentiment, il dit : « Je suis heureux, je suis heureux... dans les dernières heures de ma vie... » Mais il reprit aussitôt sa belle humeur. L'œil bril-

lant, le sourire aux lèvres, il reçut avec une sorte d'exaltation ses invités, qui tous étaient dignes d'aimer et de sentir la grande musique, entre autres Mme Jules Lacroix, quelque peu parente d'Ingres par son mari; Mme de Mniszech, fille de Mme de Balzac, musicienne consommée; Mme de Blocqueville; Mme Beulé, la famille Hittorff, la famille Magimel, M. Sturler et la fille de Baillot, Mme Sauzay. Le quatuor en *ré* mineur de Mozart, le scherzo du premier des quatuors dédiés à Baillot par Cherubini, le quatuor en *sol* (n° 41) de Haydn, furent exécutés à ravir, d'une manière unique, exceptionnelle, par MM. Sauzay père et fils, M. Franchomme et M. Masse. Sous l'empire d'une sorte d'intuition mystérieuse, ces artistes excellents se surpassèrent; ils eurent la conscience que jamais ils n'étaient arrivés à une interprétation aussi bien sentie, aussi pure, autant à l'unisson de leurs cœurs. Ingres, rayonnant, s'était fait comme chef d'orchestre, et à chaque fois nos quatre virtuoses prenaient plaisir à lui demander le signal. Entre deux morceaux, il prit à part M. Sauzay et lui dit : « J'ai un désir bien vif : c'est d'entendre le concerto de Viotti en *la* mineur que j'ai exécuté à quinze ans au grand théâtre de Toulouse... Promettez-moi ce bonheur. »

La soirée se termina par la sérénade de Beethoven, qui jeta le peintre dans l'enthousiasme. Ce fut le dernier éclair d'une vie qui allait s'éteindre et qui était cependant pleine de flamme. On le préparait au dernier sommeil par une musique sublime.

Dans la nuit qui suivit cette soirée, dit M. Olivier Merson [1], un tison enflammé roula de la cheminée de la chambre où couchait le maître sur le parquet. M. Ingres pouvait sonner un domestique pour qu'il relevât le feu et aérât l'appartement. Il ne le fit pas, et lui-même, à demi nu, ouvrit une fenêtre et rajusta le foyer. Ces soins prirent peu de temps, il est vrai; cependant M. Ingres fut saisi d'un refroidissement dont on ne put vaincre les conséquences : une toux violente se manifesta, et, le mal empirant avec promptitude, huit jours étaient à peine écoulés que l'école française prenait le deuil du plus grand de ses peintres modernes.

LXXVI.

Ingres était mort le lundi 14 janvier 1867.

Ses obsèques eurent lieu le 17, par une journée sinistre et glacée. Quoique la terre fût couverte de neige, une foule immense suivit le

1. *Ingres, sa vie et ses œuvres.* In-18. Paris, Hetzel, 1867.

convoi, du quai Voltaire n° 11 à l'église Saint-Thomas-d'Aquin (où fut exécutée une belle composition d'Elwart, le *Pie Jesu*) et de là, par la place Vendôme et les boulevards, jusqu'au Père-Lachaise. Dans les personnages qui tenaient les cordons du poêle, le Sénat était représenté par l'amiral Bouët-Vuillaumet; l'Institut, par M. Gatteaux et par M. Lehmann, vice-président de l'Académie des beaux-arts, — à qui M. Lefuel, président, avait cédé sa place, pour que l'école d'Ingres fût dignement personnifiée dans la cérémonie, — et la ville de Montauban par son maire, M. Prax-Paris, qui venait revendiquer, au nom de ses compatriotes, le douloureux privilége de regrets plus profonds et plus intimes. C'était un devoir pour la cité de Montauban que d'être présente, dans la personne de son premier magistrat, aux funérailles de l'artiste qui avait jeté tant de lustre sur sa ville natale et qui lui avait légué un musée, auquel est attaché le nom du donateur.

La fondation du *Musée Ingres* datait de 1851. A cette époque, le peintre avait fait un premier envoi d'objets d'art, en promettant le don testamentaire de toute sa collection. Fidèle à sa parole, Ingres a légué à Montauban non-seulement sa collection entière dans laquelle se trouve un marbre antique du plus grand prix, mais plusieurs ouvrages importants de sa main, tels que le *Jésus au milieu des docteurs*, et les trois mille dessins, études peintes, dont nous avons parlé au commencement de ce livre, parmi lesquels sont des croquis qu'il avait crayonnés en voyage, et accompagnés de notes manuscrites fort curieuses. Lors de sa première donation, il avait écrit au maire de Montauban : « Il m'est doux de penser qu'après moi j'aurai comme un dernier pied-à-terre dans ma belle patrie, comme si je pouvais un jour revenir en esprit au milieu de ces chers objets d'art, tous rangés là comme ils étaient chez moi et semblant toujours m'attendre; enfin je suis heureux de penser que je serai toujours à Montauban, et que là, où, par circonstance, je n'ai pu vivre, je revivrai éternellement dans le généreux et touchant souvenir de mes compatriotes. »

Ici se place l'extrait suivant du testament d'Ingres : « Je donne aussi à la ville de Montauban les tragédies grecques d'Eschyle, de Sophocle et d'Euripide, Pindare, les partitions de Gluck en sept volumes, mon violon ainsi que les livres de musique instrumentale, contenant les quatuors et quintetti de Haydn, Mozart et Beethoven, la partition de *Don Juan*, la *Stratonice*, de Méhul, mon bureau et mon fauteuil.

« Je désire que l'on place au-dessus de mon bureau : le portrait peint de Raphël jeune, sus-indiqué; celui de mon père, peint, celui de ma mère, dessiné, en groupant deux ou trois dessins de mon père, deux

de ses miniatures, les portraits de Haydn, Mozart, Gluck, Beethoven et Grétry, et ceux de mes autres parents et amis. On placera sur mon bureau l'*Iliade* et l'*Odyssée*, d'Homère, en petits volumes, traduction de Bitaubé. »

Le venin qui est au fond de la nature humaine nous fait marchander aux vivants la gloire que nous rendons facilement aux morts. L'exposition posthume des œuvres d'Ingres, organisée par sa famille et ses amis dans le palais des Beaux-Arts, mis à leur disposition par M. le surintendant, eut un succès qui dépassa nos espérances. Quarante mille personnes vinrent voir les cent peintures et les cinq cents dessins environ que renfermaient la salle de Melpomène et la galerie du premier étage, donnant sur le quai Malaquais. Si l'on considère que ces quarante mille visiteurs étaient tous amenés par une sincère curiosité du beau, et qu'au moment où ils venaient vérifier les titres du maître à sa renommée une exposition universelle, immense, s'ouvrait au Champ de Mars, on comprendra que ce dénombrement vaut celui d'une armée. « Est-il besoin de rappeler, dit M. Beulé dans son *Éloge*, la surprise, l'enthousiasme, les jouissances de deux générations entières auxquelles étaient inconnus les portraits et les dessins faits par Ingres en Italie, pendant son premier séjour ? Ses amis même ont avoué qu'ils n'avaient pas été justes pour cette partie de sa carrière, qu'ils l'avaient trop peu louée, et que l'éclat de sa maturité avait fait oublier l'éclat de sa jeunesse. »

LXXVII.

Nous avons entendu des artistes éminents, qui d'ailleurs admiraient Ingres, déplorer l'influence qu'il a eue sur notre école par un enseignement absolu et par des boutades que l'on prenait pour des oracles et qui avaient sur des disciples aveuglés l'autorité malheureuse d'une leçon. Une telle remarque était faite pour nous donner à penser. Ce n'est donc pas sans en avoir tenu compte et sans y avoir beaucoup réfléchi que nous portons ici un jugement sur Ingres et sur le rôle qu'il a joué comme chef d'école.

Et d'abord, pour apprécier de quelle importance a été son passage à travers les romantiques et les classiques, qu'il a trouvés aux prises et qu'il a fini par dominer, il faut se demander ce que serait devenue la peinture en France, s'il n'eût point existé.

Abandonnée à elle-même, l'École française aurait perdu peu à peu la notion du nu et de la draperie, le sens des fortes études, le respect

des formes typiques, c'est-à-dire ce qui constitue la grandeur de l'art statuaire. Il y a sans doute du danger à ce que les peintres se modèlent sur la sculpture et conçoivent leur art comme une dépendance du bas-relief, parce qu'ils négligent alors le coloris, l'effet, le sentiment de la perspective aérienne, enfin ce trésor de beautés imprévues que présentent les heureux accidents de la lumière et de la vie. Mais il faut convenir aussi que le voisinage des sculpteurs profite aux peintres; il leur conseille la dignité; il leur inspire le goût de s'élever et de choisir. Tandis que la peinture plus puissante veut exprimer ce qui est vivant, la sculpture, plus calme et plus haute, songe à exprimer l'immortel.

La réaction échevelée des romantiques contre les tendances trop sculpturales de David amena, comme toutes les réactions, d'autres excès. Arrivé au milieu de la lutte, Ingres comprit à merveille comment et en quoi l'école de David s'était égarée et ce qu'il y avait de juste, au fond, dans la réclamation du romantisme. Il reconnut que la généralisation des formes, le type des statues, le nez grec, les draperies de marbre, avaient jeté de la froideur et du convenu dans la peinture de ses anciens condisciples. Frappé de ce qu'il y avait de naturel, d'intéressant et de profondément naïf dans les artistes italiens du xve siècle, il sentit qu'il fallait tremper et constamment retremper le style dans la nature, qui seule produit la variété sans fin des physionomies, corriger le beau officiel par la saveur des accents particuliers, et au besoin de la laideur expressive, repasser enfin par la vérité individuelle pour remonter à la vérité typique. En cela il était plus peintre que David; il réformait la réforme de son maître.

Ingres fut donc le premier qui entrevit la vérité vraie, à savoir que l'idéal (je parle de l'art) est la quintessence du réel; que le style doit être puisé, non pas dans l'érudition, mais dans la vie; qu'il peut être dégagé des plus vulgaires modèles, qu'il doit être *humain* à la manière des dieux antiques et des héros grecs, lesquels, accessibles aux émotions de l'humanité, gémissent, comme Philoctète à Lemnos, ou crient de douleur, comme Mars lorsqu'il est blessé, ou pleurent comme Vénus lorsqu'elle est égratignée par un fer de lance.

En ramenant l'école à l'étude de la nature, Ingres l'a désinfectée de deux poisons qui s'appellent dans les ateliers le *chic* et le *poncif*. Le premier de ces deux mots signifie le travers qui consiste à peindre de mémoire, de pratique, sans consulter la nature. Le second signifie l'habitude de répéter des formes apprises par cœur, des draperies connues et convenues, de sorte qu'on peut dire que le *chic* est le poncif des romantiques, comme le *poncif* est le chic des classiques. Ces deux pestes de

l'art, Ingres en a délivré la peinture en France, et c'est là un service immense qu'il a rendu. Pendant qu'il donnait satisfaction au romantisme en reconnaissant ce qu'il y avait de légitime dans cette réaction, il aperçut, avec la même perspicacité, que le romantisme était un retour à la décadence. En effet, depuis qu'il avait éclaté, on n'aimait plus que les maîtres, essentiellement imitateurs, appelés en Italie *naturalisti*. On vantait Caravage, Ribera, Guerchin, Zurbaran, Manfredi, Solimène. On ne parlait que de peinture solide, de peindre dans la pâte, en pleine pâte, et c'est même de là que date cette confusion étrange de l'empâtement avec la peinture, comme si l'on était d'autant plus peintre que l'on met plus de pâte sur sa toile. On oubliait les sublimités de la fresque et les hommes qui avaient parlé la grande langue du dessin, la langue universelle. Il semblait que l'art eût commencé au XVIIe siècle, car, pour les novateurs le premier de tous les maîtres, après Véronèse, était Rubens, et Rubens n'avait qu'un égal, qui était Rembrandt. Mais ce qu'ils admiraient dans Rembrandt, ce n'était pas précisément son génie, ses inventions de poëte et la finesse d'un dessin souverainement expressif; c'était plutôt la liberté la brusquerie de ses allures, les prétendus secrets de ses eaux-fortes l'épaisseur de ses rehauts fameux, contrastant avec la transparence de ses frottis, et toute l'alchimie de ses pratiques mystérieuses.

En présence de ces déviations de l'École, Ingres réagit à son tour, et comme il était convaincu et violent, il réagit avec conviction et violence. Il aimait la nature, mais non pas le naturalisme. Il voulait bien que l'on ôtât son chapeau devant Rubens, mais il fallait passer outre et s'en aller voir Pérugin, Raphaël, Léonard de Vinci, Fra Bartolommeo, André de Sarte. Il avait chez lui, tout comme un autre, des eaux-fortes de Rembrandt; mais il n'y puisait que des pensées. Les belles variétés de la couleur lui paraissaient inférieures à l'éloquence des formes. L'affectation de chercher l'effet lui semblait un moyen de faire tomber la peinture dans le théâtral. Aux décorateurs de Venise, il préférait les dessinateurs de Florence; à Delacroix, il préférait Ingres.

Ainsi le peintre du *Vœu de Louis XIII* et du *Saint Symphorien* tenait le milieu entre l'idéalisme glacé des faux classiques et le réalisme brutal des faux novateurs. Il est juste de dire, cependant, que comme professeur il faisait pencher la balance d'un côté, sans doute parce qu'il pensait que, pour obtenir moins, il faut demander plus. En enseignant que « le dessin est tout, que l'ombre n'est pas le dessin, que tout peut s'exprimer par le trait, même la fumée », il poussait à la peinture sans relief, sans plans. A force de prêcher l'austérité du ton et d'accoutumer ses élèves à se défier des coloristes, il voilait de gris toute son école,

cendrait la palette de Flandrin, cette palette qui lui a si bien servi, du reste, à exprimer les mélancolies chrétiennes. Il tendait à jeter la peinture dans un excès contraire à celui qu'il voulait fuir, c'est-à-dire dans la sécheresse des contours découpés, dans le mépris des moyens purement pittoresques.

Voilà, certainement, le mauvais côté de l'influence exercée par Ingres.

Mais, en revanche, c'est lui qui nous a appris, par ses ouvrages plus encore que par ses paroles, qu'on idéalise la nature en la purifiant de tous les détails sans importance, pour n'en prendre que les traits significatifs, essentiels;

Que, afin de ne pas refroidir les formes en les généralisant, il faut racheter la simplification des grands morceaux par quelques accents individuels, pris sur le fait de la vie;

Que le dessin qui parle à la pensée est au-dessus de la couleur qui plaît aux yeux;

Que les figures nues sont supérieures aux figures habillées; que la draperie est supérieure au costume;

Que la peinture des passions humaines, en ce qu'elles ont d'éternel, est supérieure à la description ethnographique des mœurs variables;

En un mot, qu'il y a un art premier et un art second.

C'est à Ingres que nous devons d'avoir formé des artistes propres au grand art; c'est donc à lui que nous devons les peintures murales du chœur de Saint-Germain-des-Prés, la frise de Saint-Vincent-de-Paul, les décorations de l'Hôtel de ville par Lehmann, celles de Saint-Germain-en-Laye par Amaury Duval, celles de Saint-Méry par Chasseriau, les grands cartons de Chenavard pour le Panthéon, la coupole de la Madeleine par Ziégler, les copies si précieuses de Raphaël par les frères Balze, les paysages poussinesques de Desgoffes, les plus belles figures de Papety.

Faut-il parler maintenant de son action indirecte sur des hommes qui appartenaient à d'autres écoles? Comment ne pas la reconnaître dans les peintures décoratives de Périn et d'Orsel, primitivement issues d'Overbeck? Qui ne sent que les plus nobles toiles d'Ary Scheffer, la *Sainte Monique* et les *Saintes Femmes*, sont dues à l'influence d'Ingres et de Flandrin? N'est-ce pas à la même cause qu'il faut attribuer les meilleurs ouvrages de Gleyre? N'est-ce pas aussi la *Stratonice* qui a été le point de départ de l'archéologie grecque, si finement restituée par Gérome? N'est-ce pas la *Françoise de Rimini*, avec le vif intérêt que lui prêtaient des costumes retrouvés et adaptés selon l'esprit du temps, qui a engagé Delaroche dans la voie du genre historique, et nous a

valu les *Enfants d'Édouard*, le *Cromwell*, le *Duc de Guise*, et tant d'autres ouvrages dont le grand succès tient certainement à l'emploi des mêmes moyens? N'est-ce pas enfin à la volonté de ce maître impérieux qu'est due la recrudescence de notre admiration pour Raphaël, dont le culte a été restauré justement par l'homme qui lui ressemblait le moins, par Ingres?

Telle a été l'influence de ce grand artiste, comme chef d'école, et cette influence s'est étendue à toutes les branches de l'art. La peinture, la sculpture, la gravure, l'architecture même et la musique, tout s'est ressenti de son amour pour le grand, de son goût pour le beau. Il a aimé, il a préconisé ce qu'il y a partout de plus pur et de plus fier : les ordres grecs des belles époques, les marbres de Phidias, les fresques de Raphaël, le burin de Marc-Antoine, la musique de Gluck et de Mozart, la poésie d'Homère.

Comme peintre, il a été inégal sans doute, mais toujours supérieur par quelque endroit et toujours maître, même dans ses erreurs. Les grandes compositions, nous l'avons dit, dépassaient la mesure de son imagination, dont la flamme durait peu. Il n'arrivait à les coordonner qu'à force de peine, d'amendements et de repentirs; mais il le faisait avec un goût sévère, un tact sûr, en s'appuyant sur des traditions soigneusement choisies et finement contrôlées. Son génie à courte haleine devait exceller surtout dans les tableaux d'une ou deux figures, tels que l'*Œdipe*, la *Baigneuse*, la *Source*, la *Vénus Anadyomène*, l'*Angélique*. Moins il y avait de personnages à mettre en scène, plus facilement il atteignait à la beauté, différant en cela des Véronèse et des Rubens, qui ne sont jamais plus à l'aise que dans les vastes ordonnances. Son *Vœu de Louis XIII* est digne des plus grands maîtres, sa *Stratonice* est un morceau adorable, et le *Virgile lisant l'Énéide* touche au sublime.

L'expression par l'attitude, le mouvement et le geste, a été chez lui une faculté de premier ordre. L'amour des puissances célestes est exprimé avec enthousiasme par les anges qui écartent les rideaux devant la Vierge apparue à Louis XIII. Tous les gestes du *Saint Symphorien* partent de l'âme et se burinent à jamais dans la mémoire du spectateur : l'élan du jeune martyr aux bras ouverts, le poing fermé de la mère, l'ordre du proconsul inflexible, montrant du doigt le supplice, et les mouvements qui disent la compassion des uns, la férocité des autres. Il n'est pas possible d'oublier non plus la pantomime de Phidias faisant hommage de ses pensées à Homère, ni la grâce majestueuse et facile de la Victoire qui couronnne le poëte, ni cette autre grâce ineffable de l'Amour qui lutine Anacréon. La contenance embarrassée de Virgile en présence

de la mère évanouie de Marcellus, la roide immobilité de Livie, l'émotion contenue d'Auguste, sont des motifs dignes de la plus haute sculpture, et de ces choses trouvées que l'on citera dans les poétiques à venir. Jamais on n'a rendu visibles les sentiments secrets de l'âme plus vivement que ne l'a fait Ingres peignant la coquetterie de Stratonice par l'attitude d'une femme ravissante, ravie d'être aimée, et l'amoureuse pudeur d'Antiochus par ses mouvements aigus et désespérés.

Le dessin? Il a été chez Ingres la maîtresse-pièce de son génie. Les qualités les plus diverses s'y montrent tour à tour. Tantôt il est naïvement délicat ou spirituellement incisif dans ses croquis, dont la saveur est incomparable; tantôt il est osé, magistral et saisissant comme dans la muse de Cherubini, tantôt violent et farouche, comme dans ses figures de licteurs, tantôt suave, tendre et voluptueux comme dans ses Odalisques.

Le coloris et le clair-obscur, ce sont là les parties reprochables du peintre. Souvent il manque à ses compositions la présence de l'air, la profondeur et le ressort pittoresque. Ce défaut, sensible mais très-excusable dans l'*Apothéose d'Homère*, dépare sans excuse le *Saint Symphorien*, d'autant plus que la couleur uniforme et sourde du maître y empêche les figures de s'enlever les unes sur les autres et toutes ensemble sur le fond. Mais cette tendance au gris, cette monotonie de palette, n'ont pas été chez Ingres l'erreur de toute sa vie. Faute de posséder l'orchestration des couleurs, qui fut le suprême talent d'Eugène Delacroix, il a eu de charmantes finesses et des variétés heureuses dans le ton local.

Ses premiers tableaux, ceux qu'il fit jeune sous le soleil italien, sont lumineux, d'une coloration montée et même un peu crue, que le temps a déjà glacée et adoucie. L'*Œdipe* est devenu d'une couleur dorée dont l'intensité est maintenant harmonieuse. Le *Vœu de Louis XIII* est aussi beau par la franchise de l'effet que par le caractère du dessin et le tour du style. Les portraits de madame de Senonnes, de madame Devauçay, d'Ingres père, de Bartolini, de madame de Rothschild, ne sont pas indignes d'un coloriste. La *Baigneuse* peut être regardée comme un morceau corrégesque, et la *Chapelle Sixtine* est, par exception, un chef-d'œuvre de clair-obscur et de couleur.

Enfin, pour ce qui est de la touche d'Ingres, elle est souple et légère, mince sans être pauvre, expressive à peu de frais dans les nus, et supérieurement habile dans le rendu des accessoires et de tout ce qui demande les élégances de l'exécution. Ses portraits, ceux de femmes surtout, en sont des preuves éclatantes.

Ils resteront, les ouvrages d'Ingres. Lui-même il restera, parce qu'il a souvent approché de Raphaël par la vertu de son dessin, parce que, s'il a été inférieur au Poussin dans l'expression par l'ordonnance, il lui a été quelquefois supérieur dans l'expression par le geste, aussi bien que dans la recherche et la rencontre de la beauté. Il restera, parce qu'il a rivalisé avec Holbein dans ses portraits, dépassé David dans le style, égalé Prud'hon dans la grâce, et créé certaines figures superbes qui semblent descendues des fresques de Michel-Ange. Oui, quelle que soit l'inconstance de la renommée, quels que soient les sentiments qui animeront les races futures, il est permis d'affirmer que Jean-Auguste-Dominique Ingres ne sera dépossédé jamais de la place qu'il a conquise de haute lutte, à la sueur de son génie, non-seulement sur la ligne des maîtres qui ont illustré l'École française, mais auprès de ceux qui ont fait la gloire de la Renaissance.

CHARLES BLANC.

SÈVRES

ET LES MANUFACTURES DE PORCELAINES EN FRANCE[1]

I.

Lorsque la Société dirigée par Éloi Brichard eut quitté son ancien local de Vincennes, le souvenir de seize ans d'une généreuse hospitalité fut bientôt effacé de la mémoire de tous.

Sèvres ou *Sève*, comme on écrivait alors, devint l'appellation générale des porcelaines de France, et, sans distinguer les produits antérieurs à 1756, la renommée confondit sous le même nom les charmantes céramiques au chiffre royal.

La prospérité de la fabrique était-elle plus apparente que sérieuse? Éloy Brichard voulait-il offrir à ses commanditaires des bénéfices trop brillants? Ce qu'il y a de sûr, c'est qu'à l'exemple de son devancier, il criait à la ruine : les fausses fleurs, tel était le thème incessant de ses doléances, dont le ministre et le roi étaient assaillis. Un remède héroïque fut trouvé : le privilége de la compagnie devait expirer à la fin de 1764; on le révoqua à partir du 1er octobre 1759, en décidant qu'à l'avenir l'établissement serait administré pour le roi par M. Barberie de Courteille, conseiller d'État et intendant des finances; le sieur Boileau était investi des fontions de directeur. Voilà, certes, une phase toute nouvelle, de nature à changer non-seulement le régime de Sèvres, mais celui de toutes les usines françaises. Nous avons donc à consacrer une nouvelle étude à cette période du travail national.

Nous avons insisté, précédemment, sur le caractère essentiellement

1. Voir *Vincennes*, etc., même vol., p. 153.

privé de l'entreprise de Vincennes; ici, rien de semblable; les directeurs de l'usine royale entendent user des priviléges de leur titre; ce n'est plus une haute protection qu'ils veulent exploiter, c'est un monopole; ils le font proclamer par un arrêt du 17 février 1760, qui permet à peine aux autres fabriques de continuer à faire des pièces blanches ou décorées seulement en camaïeu bleu. Le 26 mai 1763, une ordonnance du lieutenant général de police de Sartines résume en deux articles léonins la pensée des privilégiés : « Faisons défenses, dit le premier article, à toutes personnes, de quelque qualité et condition qu'elles puissent être, de fabriquer et faire fabriquer, sculpter, peindre ou dorer aucuns ouvrages de porcelaine, sous quelque forme que ce soit, de les vendre et débiter, à peine de confiscation, tant desdites porcelaines que des matières servant à leur fabrication, de la destruction des fours et de 3,000 livres d'amende.

« Faisons pareillement défenses, sous les mêmes peines, à tous privilégiés, fabriquant certaines porcelaines communes, poterie à pâte blanche ou faïence peinte en bleu, façon de la Chine seulement, d'y employer aucune autre couleur et notamment l'or, et de fabriquer ou faire fabriquer aucunes figures, fleurs de reliefs ou autres pièces de sculpture, si ce n'est pour garnir et les coller auxdits ouvrages de leur fabrication. »

L'excès même de ces mesures les rendait inapplicables; les porcelainiers, les faïenciers, ruinés du même coup, jetèrent les hauts cris; il fallait rassurer les intérêts compromis, et l'arrêt du 15 février 1766, publié dans ce but, expliqua que s'il y avait lieu de maintenir la manufacture de porcelaine royale de France dans ses priviléges, il importait bien plus encore d'encourager une branche de commerce favorable à l'industrie du pays, où la matière première est partout abondante. Il était donc permis, dans toute l'étendue du royaume, de faire fabriquer des porcelaines à l'imitation de la Chine, avec des pâtes composées de telles matières que les entrepreneurs jugeraient à propos, tant en blanc que bleu et blanc, et en camaïeu d'une seule couleur; à la charge par chaque entrepreneur d'adopter une marque spéciale et de la déposer, avec soumission d'en faire usage constant, devant les autorités compétentes.

Raffermies par ces dispositions protectrices, les usines déjà existantes se remirent à l'œuvre et cherchèrent, comme cela se fait toujours en France, à éluder les prohibitions gênantes; d'autres établissements s'ouvrirent, et bientôt les peintures de fleurs, les sujets, les décors rehaussés de bordures ou de fleurettes d'or surgirent de toutes parts.

Un nouvel arrêt du conseil, du 16 mai 1784, arrêta cet essor en rappelant les arrêts précédents et en obligeant les entrepreneurs des usines

condaires à se borner au genre moyen, destiné à l'usage de la table et ı service ordinaire. Dans ces conditions il était permis d'employer l'or en ɔrdure seulement et de peindre des fleurs nuancées de toutes couleurs; ais les porcelainiers devaient transporter leurs fours à quinze lieues au oins de distance de la ville de Paris. Les réclamations furent encore si ıanimes et si vaillamment appuyées par les protecteurs des usines me-ıcées, qu'après des études assez longues les choses restèrent en l'état; ıe décision qui soumettait les établissements secondaires à un concours ınuel pour justifier de leur aptitude au grand art céramique ne reçut mais son exécution; la révolution en supprimant les priviléges mit fin ı débat.

Pendant que ceci se passait au dehors, que faisait la manufacture yale pour justifier une protection aussi outrée? Il faut bien le recon-ître, elle travaillait valeureusement, appelant à son aide toutes les ustrations du moment, et cherchant, avec une louable persévérance, à laisser sortir de ses ateliers aucune redite peinte, rien qui sentît l'en-ɜprise industrielle.

Nous ne sommes certainement pas un admirateur passionné des rcelaines de France, mais nous considérons comme un devoir de les fendre contre certaines attaques irréfléchies ou malveillantes. On a étendu que les formes et les décors de Sèvres étaient entachés de ıuvais goût et d'une mièvrerie de nature à hâter la décadence de l'art: oublie sans doute quels étaient alors les chefs d'école, en peinture, sculpture, à quels débordements de mœurs faciles cédait la société ınçaise. Ce n'est certainement pas pour meubler les petites maisons ɜ grands seigneurs, pour charger la table des courtisanes, qu'il eût été ssible de rêver le grand art et de dépasser le style des plafonds et s trumeaux de Boucher, des fantaisies avancées de Fragonard et de ɔdion.

Eh bien, Sèvres, tout en se soumettant à la loi qui subordonne les lustries mobilières à l'architecture et à l'art décoratif intérieur, sut nserver dans ses formes et ses peintures une modération de bon goût qu'il ıt reconnaître surtout depuis nos expositions rétrospectives. On a pu ir, en effet, soit au Champ de Mars, soit au palais de l'Industrie, dans Salon de M. le Marquis d'Hertford, de ces vases dont les modèles en ıtre étaient seuls connus, et d'autres entièrement nouveaux pour les rieux. Il est facile, dès lors, de reconstituer par la pensée les ensem-ɜs dont ces merveilleux restes faisaient partie. Quelle originalité dans s vases de Duplessis, où quatre médaillons ornés d'amours se jouant ıns les nuages se détachent sur un beau fond vert, tandis que des têtes

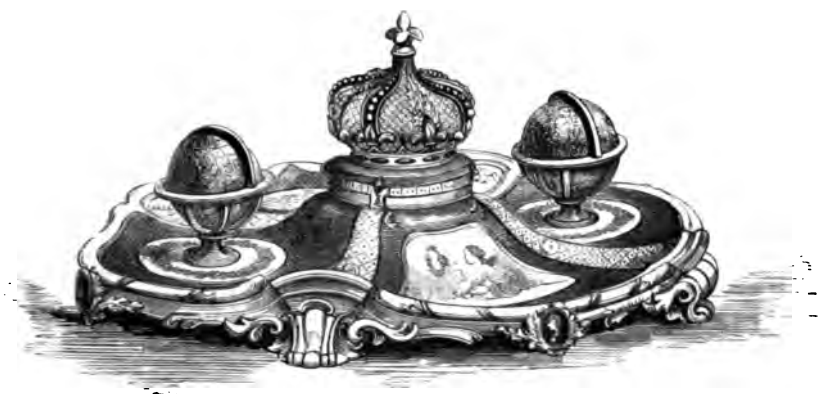
d'éléphant en relief, la trompe soulevée, vont supporter au-dessus de cet élégant piédouche les bobèches destinées à contenir quatre bougies. N'aperçoit-on pas d'ici l'effet que devait produire sur la table royale ce récipient culinaire appelé *vase-vaisseau à mât?* La nef, avec ses faux sabords se détachant sur un fond bleu de roi, se termine par des mas-

VASE-VAISSEAU A MAT.

Collection de M. le marquis d'Hertford.

ques chimériques engoulant un tronçon de mât d'artimon; le mât principal, dissimulé sous les porte-haubans, étale le pavillon blanc semé de fleurs de lis d'or; le vert émeraude, le bleu treillissé d'or encadrant des médaillons à oiseaux d'une douce peinture, complètent ce délicieux ensemble. Si l'on préfère des formes plus énergiques, que l'on contemple le vase milieu Falconnet avec sa pause naviculaire et son fût cannelé, ses guirlandes de laurier en relief supportant des médailles dont la terreur révolutionnaire a fait effacer les empreintes.

Du reste, pour éviter de longues descriptions, citons, comme un modèle d'élégance et de juste pondération, l'écritoire appartenant à M. le marquis d'Hertford. Commandé par Louis XV pour Marie Leczinska, ce petit chef-d'œuvre suffirait seul pour faire apprécier les mérites des artistes de Sèvres. Sur un plateau ovale, à galerie rocaille soutenue par quatre consoles, et relevé en dôme vers le centre, repose l'encrier couvert par la couronne royale; le fond vert du plateau, coupé par quatre bandes blanches quadrillées d'or correspondant aux consoles, laisse en réserves deux grands médaillons où figurent des amours tenant des couronnes de fleurs; deux autres médaillons circulaires situés aux extré-



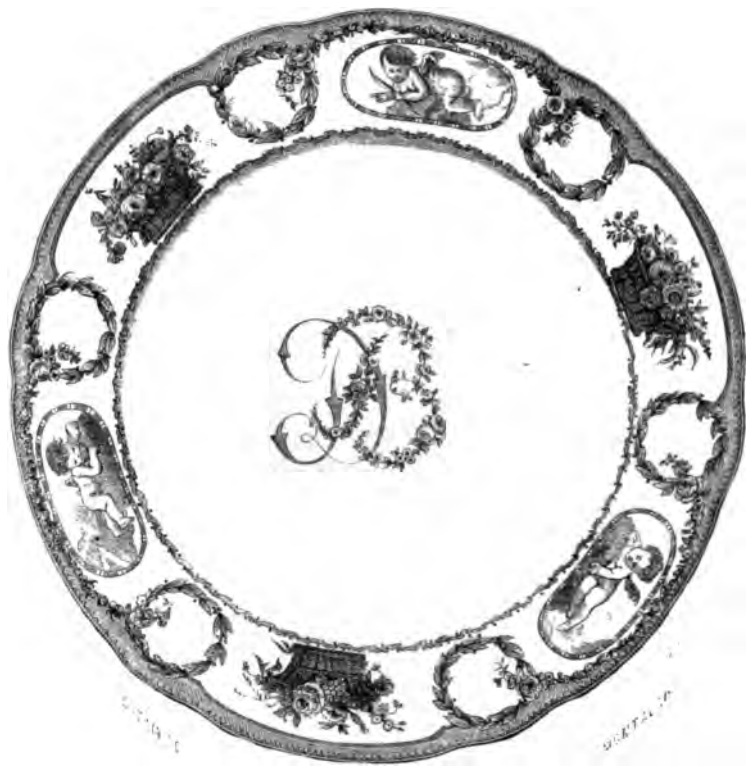
ENCRIER DE MARIE LECZINSKA.

Collection de M. le marquis d'Hertford.

mités servent de base à deux sphères, la mappemonde et la sphère céleste, destinées à contenir la poudre et les cachets. Dans la galerie rocaille, deux cartels milieux offrent en relief le buste de Louis XV jeune, et les deux extrêmes, les armes de France. Cette œuvre charmante, qui porte la date de 1758, devait obtenir les suffrages de deux souveraines; Marie-Antoinette, dit-on, l'avait appliquée à son usage personnel.

Veut-on maintenant avoir une idée de ce qu'on appelait les garnitures, c'est-à-dire ces rares ensembles composés de pièces assorties qu'on plaçait sur les consoles dorées et devant les glaces à trumeaux, voici le vase milieu d'une garniture Louis XVI appartenant à lord Hertford. On pourra trouver d'abord sa sveltesse un peu exagérée; mais lorsqu'on songe qu'il est flanqué de deux pièces moins hautes, on reconnaît que le balancement de la ligne générale exigeait cette désinvolture élancée. Quelle distinction d'ailleurs dans ces godrons relevés de perles blanches, dans ces émaux en relief qui ravivent la surface bleu de roi et

forment un encadrement naturel au médaillon où figure Pygmalion aux pieds de sa statue! Puis, ces anses délicates, que des rudiments d'acanthes enrichissent sans les surcharger, montrent les tendances de cette dernière époque de l'art français, et ses efforts pour revenir au simple et à la ligne.



ASSIETTE DÉCORÉE PAR LE BEL JEUNE.

Collection de M. Double.

Nous pourrions multiplier à l'infini ces citations d'œuvres exceptionnelles; les collections de M. le marquis d'Hertford, de M. le prince d'Hénin, de M. Léopold Double, de M. Beurdeley, de Mlle Grandjean et de Mme la marquise de Fénelon nous en offriraient les moyens. Nous ne pouvons toutefois résister au plaisir de mettre sous les yeux du lecteur l'une des plus jolies assiettes appartenant à M. L. Double. Elle a été décorée par Le Bel jeune, en 1771.

Mais il est temps de dire un mot de la peinture proprement dite et d'expliquer les causes de sa supériorité décorative, même sur des ouvrages plus savamment exécutés.

VASE MILIEU.

Collection de M. le marquis d'Hertford.

Dans les nombreuses publications relatives à la porcelaine, de singulières confusions viennent souvent embarrasser le lecteur peu versé dans les questions techniques; on parle de la pâte tendre ou de la pâte dure en préconisant l'une au détriment de l'autre sans partir d'un principe fixe et par conséquent sans éclairer suffisamment la difficulté; tantôt il semblerait que la Saxe devrait occuper le premier rang dans l'estime publique, parce qu'elle a la première trouvé la porcelaine réelle; parfois on voit délivrer la palme à la France pour l'invention de sa poterie artificielle, demeurée, il faut en convenir, la première dans l'estime des curieux.

Tranchons brutalement le mot : *comme vaisselle* la pâte tendre ne vaut rien; son vernis se raye facilement; elle résiste peu aux changements brusques de température, elle est l'à-peu-près de ce que l'on cherchait en Europe après l'avénenent des poteries translucides orientales.

Mais les vases d'ameublement, les plaques, les candélabres, tout ce qui n'est pas service de table et ne craint pas le contact du fer tranchant et des matières brûlantes est incontestablement supérieur, dans la pâte tendre, à ce que peut offrir la porcelaine kaolinique. Et cette qualité relative résulte des défauts mêmes de la poterie française : sa pâte artificielle est d'une blancheur crémeuse, sur laquelle les couleurs et l'or se détachent sans crudité; son vernis vitreux, fusible à très-basse température, absorbe la couleur, l'incorpore et la fait pénétrer jusqu'au biscuit en lui donnant ainsi une solidité et un gras que ne sauraient avoir les décors sur pâte dure, simplement *posés* à la surface, et qui n'adhèrent que par un artifice de cuisson; la couverte, en effet, est infusible au feu de moufle qui parfond la couleur, et il n'y a jamais incorporation des oxydes métalliques; ils tiennent par les fondants.

Ces différences physiques entre les peintures exécutées sur les deux porcelaines se sont augmentées de principes opposés d'application. Nous l'avons dit plus haut, les premiers organisateurs de Vincennes et de Sèvres furent des décorateurs; ils cherchèrent donc moins la perfection des détails que l'harmonie complète de l'ensemble : lorsque, parmi des fonds vigoureux, se dessinent des réserves encadrées d'or en relief, on aperçoit au centre de ces médaillons des groupes d'amours entourés de nuages qui forment un doux motif d'un accord parfait avec le blanc de la porcelaine, et qui ne dispute point de vigueur avec le bleu de roi ou le vert environnant. Les sujets compliqués ont la même douceur; aussi, lorsque nous admirons chez Mme la baronne James de Rothschild les plaques peintes par Dodin et Pithou jeune, et représentant *le Triomphe*

de la Beauté et *la Toilette de la Sultane*, nous ne pensons pas que des tableaux aient été s'égarer dans les panneaux d'un délicieux meuble ; nous reconnaissons parfaitement la convenance de ces plaques de porcelaine pour la place qu'elles occupent ; le bronze doré, le bois veiné les encadrent en même temps qu'elles parent et complètent le petit monument d'ébénisterie auxquelles elles sont attachées.

Le secret de cette douceur harmonieuse tient, nous l'avons dit, d'une part à la fusion complète de la touche par l'incorporation des émaux décorants dans le vernis, de l'autre au mode de peinture, emprunté à la gouache : point d'exagération de modelé ; des tons simples relevés de lumières sagement appliquées ; point de ces noirs qui trouent un vase et en détruisent la forme ; une coloration moyenne, finement dégradée, qui exprime bien et le procédé et le but de la peinture.

La magnifique plaque exécutée en 1756 par Castel, d'après Desportes, et qu'on peut étudier au musée de Sèvres, est à nos yeux et le type de la peinture française sur pâte tendre et le diapason sur lequel devrait se régler toute la gamme de la décoration des vases.

Si la manufacture de Sèvres justifiait son privilége par des œuvres aussi remarquables et consacrait les noms de Morin, de Le Bel jeune, de Gomery et tant d'autres, elle se distinguait en outre par des sculptures de premier ordre. Falconnet, illustré par sa figure de baigneuse, œuvre de réception à l'Académie, la faisait reproduire en biscuit et lui donnait pour pendant la baigneuse aux roseaux, réplique charmante qu'on estimerait plus sans la statue primitive ; son amour, connu sous le nom de *Garde à vous*, formait, avec la gracieuse jeune fille de même dimension, une garniture d'autant plus recommandable que des bases en porcelaine leur servaient de somptueux accompagnement ; l'épreuve de M. le comte de Saint-Pierre, avec son fût de colonne en bleu de roi rehaussé d'or et son socle de marbre blanc orné de bronze doré, est déjà remarquable ; mais le modèle conservé à Sèvres sous le nom de *Vase à l'amour Falconnet*, est d'une richesse exubérante avec ses consoles, ses médaillons en relief et ses guirlandes.

La manufacture s'élevait parfois jusqu'aux œuvres historiques ; on possède encore le modèle du groupe *le Mariage du Dauphin* (Louis XVI) ; quant à la naissance du dauphin fils de Louis XVI, dont Pajou avait modelé le type, nous en avons vu l'unique exemplaire connu, envoyé au Champ de Mars par M. le comte de la Béraudière.

Combien d'ailleurs d'autres compositions charmantes demeurées anonymes ou dont les auteurs n'ont eu qu'une réputation d'atelier ! A qui est dû ce groupe de Léda remis en lumière par M. Riocreux et qu'on

trouve aujourd'hui dans le cabinet de tous les gens de goût? Quel ébauchoir facile a donné naissance au Pygmalion qu'on remarquait à l'Exposition universelle? Puis ces compositions mythologiques, *le Jugement de Pâris, Achille, Télémaque*; ces groupes familiers, *la Pêche et la Chasse, le Maître et la Maîtresse d'école, la Conversation espagnole, le Déjeûner, la Toilette, la Nourrice*, n'y a-t-il pas là de quoi prouver qu'en aucun genre la France ne redoutait de rivaux? Les enfants de la Rue pourraient être signés par François Flamand; les groupes de chasse semblent faire revivre les tableaux de Bachelier, leur inspirateur, sans doute, et ceux d'Oudry et de Desportes.

Qu'on ne vienne donc pas comparer ces productions étudiées, achevées en une matière plastique capable d'en faire ressortir la finesse, mais aussi d'en accuser les défauts, aux enfantillages pleins d'artifice qui ont fait la réputation de la Saxe; ici les brillants de l'émail, le chatoiement des couleurs, les rehauts d'or, l'ornementation des étoffes, sont autant de motifs pour détourner l'attention et dissimuler les faiblesses de la composition et du modelé.

La description des œuvres capitales sorties de l'usine royale nous a quelque peu fait perdre de vue l'histoire générale, et surtout un fait qui devait avoir une grande influence sur l'industrie française : c'est la découverte de la porcelaine dure ou réelle. Depuis 1709 environ l'arcaniste Bœttger en avait révélé le secret à la Saxe. Le reste de l'Europe ambitionnait la possession de ce secret, et la France, en particulier, cherchait par tous les moyens à entrer en rivalité avec l'usine de Meissen. Déjà cette fabrique royale, transformée en forteresse, avait laissé échapper quelques-uns de ses prisonniers; l'un d'eux, Jacques-Henri Wackenfeld, natif d'Anspach, vint offrir aux magistrats de Strasbourg de fonder, avec leurs subsides, une usine à porcelaine; les premiers essais demeurèrent infructueux, et après deux ans de tâtonnements, l'ouvrier allemand n'eut d'autre ressource que de s'associer, en 1721, à Charles Hannong, possesseur d'une importante faïencerie dans la ville. Quelles ressources le grand industriel trouva-t-il dans son nouvel auxiliaire? Nul ne le sait, et pourtant il semble ressortir des actes que Wackenfeld, demeuré au-dessous de sa mission, fut bientôt évincé, et que Charles Hannong continua seul la recherche de la poterie kaolinique; en 1726 il avait assez bien réussi pour offrir à la corporation des potiers diverses pièces de porcelaine de sa fabrication.

Une circonstance heureuse a fait tomber entre nos mains l'un des essais de Charles Hannong, ce qui nous a permis d'en reconnaître d'autres : c'est une charmante petite salière ovale à consoles, décorée

avec un rouge d'or pâle. Trop feldspathique, la pâte ressemble à une vitrification et tend à s'affaisser au feu. Toutefois l'auteur ne manque pas de signer ce produit d'un H en bleu au grand feu H.

Charles Hannong mourut en 1739, avant que le bruit de ses travaux se fût répandu. Son fils, Paul-Antoine, lui succéda et continua ses recherches; un certain Lowenfinck lui parut propre à le seconder, et il se l'associa; cet homme était-il un arcaniste? Nous ne le pensons pas; son acte de décès conservé aux archives de Strasbourg (1753) le qualifie de peintre, et, en effet, c'est surtout par la peinture que la porcelaine de Paul-Antoine manifeste de grands progrès sur celle de son père; des filets violets bordent les pièces; des bouquets de style saxon en ornent la surface; c'est en un mot une vaisselle parfaitement acceptable et qui promet de prendre rang parmi les meilleures. La marque de ces porcelaines est le chiffre P.R.B en bleu au grand feu; il n'est qu'une modification de celui des faïences PH.

Cette fois, la manufacture royale s'émut; elle commença par faire signifier à Paul Hannong les arrêts qui lui assuraient privilége exclusif; le porcelainier strasbourgeois, effrayé, voulut se mettre à l'abri des poursuites en sollicitant des lettres patentes; elles lui furent refusées; comme dernière ressource, il vint à Paris et s'offrit à traiter avec Sèvres pour la cession de son secret. Il intervint en effet un acte du 1er septembre 1753 auquel était annexé le détail des terres et procédés de fabrication de la porcelaine dure. Pourquoi cet acte ne reçut-il point son exécution? C'est que, sans doute, on s'aperçut que Paul Hannong employait des matériaux étrangers. Ne pouvant profiter de sa découverte, on le persécuta; un arrêt de février 1754 l'obligea à cesser la fabrication de la porcelaine et à détruire ses fours dans un délai de quinze jours. Paul-Antoine s'exila et porta son industrie à Franckenshal dans le Palatinat, où elle devint prospère. Joseph-Adam, fils de Paul, succéda à celui-ci dans la direction de l'usine palatine, et de nouvelles tentatives de rapprochement eurent lieu entre Sèvres et lui; mais les négociations furent bientôt rompues. Pierre-Antoine, second fils de Paul, se montra plus traitable; le 29 juillet 1761, il intervint entre lui et le directeur de la manufacture de France une convention par laquelle il livrait tous les procédés de fabrication de la porcelaine dure; seulement, au moment

de se mettre à l'œuvre, on reconnut de nouveau qu'on manquait des éléments essentiels, et, pour se débarrasser des Hannong, on fit signer, en 1765, à Pierre-Antoine, une résiliation de son marché moyennant 4,000 livres comptant et une pension viagère de 1,200 livres.

Pendant que ceci se passait, et dès 1758, les matériaux de la pâte dure avaient été découverts par le comte de Brancas Lauraguais, dans le département de l'Orne; en 1765, Guettard avait trouvé, à son tour, le gisement d'Alençon, et, par des expériences faites dans le laboratoire du duc d'Orléans à Bagnolet, il avait obtenu une porcelaine réelle, mais un peu bise.

Une circonstance toute fortuite vint enfin procurer à Sèvres les matières si péniblement cherchées; Mme Darnet, femme d'un chirurgien de Saint-Yrieix-la-Perche, près Limoges, remarqua dans un ravin voisin de ce bourg une terre onctueuse et blanche qui lui parut propre à remplacer le savon dans le nettoyage du linge; elle fit part de sa découverte à son mari, dont l'esprit, préoccupé des questions du moment, soupçonna immédiatement l'importance de cette argile; il courut chez un certain Villaris, apothicaire à Bordeaux, qui, après quelques essais chimiques, reconnut la nature réelle du kaolin. On visita le gisement, on leva les échantillons nécessaires pour expérimenter en grand, et on les transmit au chimiste de Sèvres, Macquer, dont les épreuves eurent une réussite parfaite. En août 1768, le savant allait prendre possession du gîte immense du Limousin, et en 1769 l'Académie des sciences pouvait voir des vases en porcelaine dure française sortis de l'usine royale.

Pendant ce temps le directeur Boileau était mort; on lui donna pour successeur, en 1773, Parent, homme entreprenant, mais sans ordre, que les irrégularités de son administration firent incarcérer en 1778, et qui fut remplacé l'année suivante par Régnier, qui géra l'usine jusqu'en 1793. A cette époque, un triumvirat composé de MM. Salmon, Ettlinger et Meyer fut chargé de l'administration et la conserva jusqu'à l'avénement d'Alexandre Brongniart, en 1800; lorsqu'il mourut, quarante-sept ans après, ce savant fut remplacé par M. Ebelmen, homme éminent, enlevé trop tôt aux sciences, dont il accélérait les progrès, et qui eut pour successeur le directeur actuel, M. Regnault.

Dans les premiers temps de son introduction à Sèvres, la pâte dure modifia peu le style et la nature des travaux; produites concurremment, les deux porcelaines semblaient devoir rester sœurs et ne pas se nuire mutuellement; en effet, il y eut d'abord si peu de différence entre elles que, pour les distinguer, on convint de marquer la pâte dure des deux L couronnés en laissant à la pâte tendre son ancienne signature. Mais,

entraînés par de dangereuses comparaisons et par la nature même des oxydes colorants, les peintres entrèrent dans une voie nouvelle; la Saxe avait une palette vigoureuse et compliquée qui, longtemps, avait fait

VASE DE LA GUERRE

Composé par M. Diéterle.

pâlir la nôtre; on fit des fleurs et des paysages poussés au fini et à la chaleur; peu à peu les sujets s'isolèrent sur les vases comme un tableau que sa bordure détache de la paroi sur laquelle il est suspendu.

La pâte dure se prêtait d'ailleurs aux pièces monumentales, on lui demanda des vases gigantesques, des plaques plus grandes que les panneaux de bois des peintres primitifs; des hommes d'un incontestable

talent couvrirent ces immenses surfaces de véritables chefs-d'œuvre, exécutés malheureusement en dehors des conditions de l'art céramique; Alex. Brongniart imprima ainsi à sa direction un caractère exceptionnel dont il tira un grand renom, tandis que l'usine perdait sa véritable voie et préparait les mécomptes et les incertitudes du temps présent.

La pâte tendre, abandonnée sous prétexte de l'insalubrité de sa fabrication, émigra dans les usines particulières ou à l'étranger, où il faudra l'aller chercher désormais.

Aujourd'hui, point d'impulsion; chacun tire à soi, sans qu'une main dominatrice arrête les écarts dangereux et rétablisse la juste pondération des influences individuelles; en sorte qu'avec un personnel composé de l'élite de la science et des arts, l'établissement a perdu sa prépondérance; il semble une simple concurrence à l'industrie privée; ce n'est plus une école ni un centre où le goût public puisse se retremper.

Il est temps qu'une administration plus forte rétablisse l'ancienne suprématie de Sèvres, ou par les principes de liberté industrielle qui courent, nous serions menacés de voir disparaître une institution qui n'a sa raison d'être qu'en expérimentant au profit de tous et en offrant aux mérites hors ligne une rémunération plus élevée que celle dont dispose la spéculation privée.

Malgré ces regrettables déviations de sa voie, l'usine type a eu des triomphes justement mérités; peu après 1830, Chenavard lui a fait produire des œuvres remarquables; plus tard, sous l'impulsion d'un dessinateur de talent et de goût, Diéterle, des pièces monumentales ont mis en relief la puissance d'association des sculpteurs et des peintres de l'établissement; tel le vase de la guerre, dont nous donnons la figure.

Des tentatives heureuses ont eu lieu pour ramener les porcelaines au style décoratif; de gracieuses figures néo-grecques, des fleurs jetées en guirlandes abondantes sur la surface blanche et s'y dessinant sans crudité, grâce à l'artifice d'un second plan vaporeux; mille essais ingénieux, parmi lesquels il faut citer l'invention des pâtes rapportées, tout cela prouve que les éléments du beau et du bon existent à Sèvres et qu'il n'y a qu'à savoir en user.

Nous ne terminerons pas cette rapide esquisse sans donner les moyens de reconnaître la date des pièces sorties de Sèvres depuis l'origine de l'établissement jusqu'à nos jours; cela est d'autant plus nécessaire, qu'il a été publié des renseignements erronés dont la rectification est urgente.

Nous l'avons expliqué précédemment, la première marque de Vincennes consistait dans les deux L croisés avec ou sans point au centre;

en 1753 une lettre chronogrammatique devint obligatoire; on la plaçait le plus souvent au centre du chiffre, CC, quelquefois au-dessous, P 7 et alors les signes de décorateurs étaient situés plus bas ou sur les côtés de la marque. Le musée de Sèvres possède dans sa précieuse collection une pièce qui porte l'A dans les deux L et la date de 1753 en chiffres arabes; de cette époque au 21 septembre 1792 la série alphabétique a été suivie sans interruption, avec redoublement de la lettre après le Z. Voici, du reste, toute la chronologie :

Vincennes.	A.	1753	Sèvres...	U.	1773
—	B.	1754	—	V.	1774
—	C.	1755	—	X.	1775
Sèvres....	D.	1756	—	Y.	1776
—	E.	1757	—	Z.	1777
—	F.	1758	—	AA.	1778
—	G.	1759	—	BB.	1779
—	H.	1760	—	CC.	1780
—	I.	1761	—	DD.	1781
—	J.	1762	—	EE.	1782
—	K.	1763	—	FF.	1783
—	L.	1764	—	GG.	1784
—	M.	1765	—	HH.	1785
—	N.	1766	—	II.	1786
—	O.	1767	—	JJ.	1787
—	P.	1768	—	KK.	1788
—	Q.	1769 ou la comète.	—	LL.	1789
—	R.	1770	—	MM.	1790
—	S.	1771	—	NN.	1791
—	T.	1772	—	OO.	1792

De 1792 à 1800 la marque d'année manque; le monogramme R Sèvres. ou les lettres R F R.F placées au-dessus du mot Sèvres furent employés indistinctement jusqu'en 1799; vers la fin de cette année le chiffre républicain disparaît; le nom de Sèvres écrit au pinceau subsiste seul. En 1801 (an IX) on met T9; en 1802 (an X), X; en 1803 (an XI), 11.

Vers cette époque et pendant la période consulaire, une vignette à jour sert à imprimer en rouge les mots : M.N.le Sèvres —//— ; le signe placé sous le nom indique 1804 ; en 1805 on lui substitue celui-ci ⋎ et en 1806 cet autre ⩢ ; mais une nouvelle vignette le surmonte pour exprimer le commencement de l'ère impériale, c'est M.Imple de Sèvres ⩢.

De 1810 jusqu'à l'abdication, l'aigle éployée remplace cette légende et l'année est exprimée par un seul chiffre : 1807-7, 1808-8, 1809-9, 1810-10. En 1811 commence un autre système, celui des lettres, *oz* pour 11, *dz* pour 12, *tz* pour 13, *qz* pour 14, *qn* pour 15.

En 1814, les Bourbons reprirent les deux L avec une fleur de lis au milieu et le mot Sèvres au-dessous ; 1816 et 1817 s'écrivent *sz*, *ds*, mais en 1818 on reprend le chiffre 18 et la série numérale se poursuit ainsi.

Charles X, de 1824 à 1827, fit marquer de deux C croisés avec un X au centre et une fleur de lis en dessous ; de 1827 à 1830 le chiffre X disparut et la fleur de lis prit sa place.

Louis-Philippe, de 1830 à 1834, adopta un timbre avec cordon circulaire portant une étoile et le mot Sèvres, plus le chiffre annuel ; de 1834 à 1848 le monogramme LP couronné succéda, subissant quelques légères variations.

Pendant la seconde ère républicaine, les lettres RF dans un double cercle reprirent cours.

Aujourd'hui, l'aigle éployée ou l'N surmonté de la couronne impériale s'impriment en couleur sous les pièces.

ALBERT JACQUEMART.

NOTICE

SUR

QUELQUES PEINTRES BLÉSOIS

U XVIe siècle, la famille blésoise des *Bunel* produisit successivement plusieurs artistes. En 1518, par exemple, un *Jean Bunel*, peintre à Blois, ornait d'écussons aux armes de la ville les manches des robes de cérémonie des officiers municipaux, et les torches en cire que ces magistrats portaient aux processions, d'après un compte des recettes et dépenses communales de cette année 1518. Le petit-fils de Jean Bunel surpassa ses ancêtres, et nous est plus connu, ainsi qu'on va le voir.

Jacob Bunel naquit à Blois, comme l'énonce l'extrait suivant du premier registre des baptêmes de l'ancienne paroisse de Saint-Honoré. « Le sixiesme du mois d'octobre 1558, fut baptisé Jacob, fils de « Françoys Bunel, peintre, et de dame Marie Guéret, sa femme; les « parrains furent discrette personne maistre Jacob Leprebstre, chanoine « en l'église monsieur Sainct-Saulveur de Bloys, et noble homme Claude « Marchant, maistre des comptes à Bloys; la marraine, damoyselle « Marie..... femme de monsieur de Tarnères. » Cet acte authentique réfute victorieusement l'assertion de Chalmel, qui fait naître notre artiste à Tours, dans le but de donner une illustration de plus à sa chère ville [1].

1. *Histoire de Touraine*, t. IV, p. 85.

Jacob Bunel reçut de son père les principes du dessin et de la peinture. Ensuite il voyagea en Espagne pour étudier les ouvrages des maîtres, et s'arrêta avec prédilection au palais de l'Escurial devant les tableaux du Titien, dont le coloris l'avait particulièrement charmé. S'il faut en croire un de ses élèves et de ses admirateurs, Bunel aurait coopéré aux splendides décorations du royal monastère de Saint-Laurent; car Chalmel cite une lettre de Claude Vignon, datée du mois de mai 1658, et dans laquelle ce peintre tourangeau s'exprimait ainsi : « J'ai eu l'honneur de connaître Bunel, *le plus grand peintre qui fût en* « *Europe*[1], et même je me glorifie d'avoir reçu de sa bonté les premiers « éléments de la peinture... Comme il avait eu l'estime et emploi du roi « d'Espagne Philippe II, il a fait ce beau cloître à l'Escurial, rempli de « quarante admirables tableaux, chacun de trois toises en hauteur... »

Après l'Espagne, Bunel vit l'Italie et ses chefs-d'œuvre sans nombre. Il passa quelque temps à Rome, dans les ateliers du vieux Pomorange et de Frédéric Zuccharo, et rapporta en France un fonds de sérieuses connaissances, puisées aux sources les plus pures de l'art; en outre, il acquit, dans ce voyage, une nouvelle manière empruntée aux écoles italiennes. Son mérite ne tarda pas à être apprécié à Paris où il vint se fixer. Henri IV l'affectionnait, et lui témoigna une grande bienveillance dans plusieurs entretiens familiers. Sous ce royal patronage, Bunel acheva de peindre, en sujets tirés de l'histoire sacrée et de la mythologie, l'ancienne galerie du vieux Louvre, commencée par Toussaint Dubreuil. Un incendie détruisit en 1661 ces peintures que l'on aimerait à retrouver aujourd'hui.

Les églises de la capitale durent à Bunel plusieurs ouvrages estimés; on remarquait surtout : à Saint-Séverin, les prophètes, les sibylles et les apôtres, fresques des arcades du chœur et de la nef; aux Feuillants, de la rue Saint-Honoré, une Assomption, et aux Grands-Augustins, une Descente du Saint-Esprit, honorée des éloges de Poussin (Piganiol de La Force, *Description de Paris*, t. V, p. 430; t. II, p. 368; t. VI, p. 173). Ce dernier tableau avait été commandé par l'ordre du Saint-Esprit, dont les cérémonies s'accomplissaient dans l'église des Augustins; et MM. les secrétaires du roi le trouvèrent si beau, qu'ils en firent tirer une copie pour leur chapelle de la Chancellerie, au Palais de justice. Bunel travailla, de plus, pour sa ville natale; sans parler des portraits de famille que son pinceau y multipliait, il enrichit plusieurs de nos anciennes églises, notamment le chœur de celle des Capucins, où l'on admirait le

1. Éloge exagéré sans doute; illusion généreuse d'un disciple reconnaissant !

vaste tableau de l'Immaculée conception de Notre-Dame, commandé par la reine Marie de Médicis[1]. Sur la fin de sa vie, Bunel s'adonna aux controverses religieuses; singularité fort étrange chez un artiste! Séduit par les doctrines protestantes, il abjura même le catholicisme. Il n'eut point d'enfants de son mariage avec Marguerite Bahuche, et mourut à Paris; les registres des calvinistes, conservés au Palais de justice, marquent qu'il fut enterré au cimetière du faubourg Saint-Germain, le 15 octobre 1614. A l'exemple de Michel-Ange Buonarotti, notre peintre blésois avait étudié l'anatomie, utile auxiliaire d'un art que le mécanisme et les proportions du corps humain peuvent intéresser et guider.

Le savant amateur, Michel de Marolles, né en Touraine, mort en 1681, abbé de Villeloin, n'a pas oublié Jacob Bunel dans sa nomenclature versifiée des peintres et des graveurs; je cite avec plaisir ce passage d'un curieux opuscule, récemment remis au jour par les soins de M. G. Duplessis :

C'est ce Bunel qui fit cette ample galerie
Au Louvre, qu'on voyoit et qu'on pouvoit priser
Pour ses *desseins* savants, sans le favoriser;
Mais un feu de théâtre y marqua sa furie.
D'entre ses grands tableaux, cette belle Descente
Du sainct Esprit de luy se voit aux Augustins.

Voilà précisément ce que nous disions tout à l'heure en simple prose. Au témoignage du même bibliographe collectionneur[2], on n'aurait gravé que trois pièces d'après Bunel; et la plus remarquable serait un portrait en buste d'Henri IV, buriné par Thomas de Leu. Chalmel pense que Guillaume Dupeyrat avait rimé pour cette gravure un quatrain fort élogieux.

Sa femme, Marguerite Bahuche, née à Tours, était peintre aussi, « et eut, dit encore Chalmel, une telle réputation que les plus illustres « personnages de la cour avaient voulu être peints par elle. » Après la mort du maître blésois, sa veuve consolable se remaria bientôt à Paul Galand, receveur des tailles de l'élection de Tours; ce nouvel époux, moins artiste que le premier, était probablement plus riche.

Jean Mosnier a son acte de baptême sur les registres de l'ancienne paroisse Saint-Martin-de-Blois, acte ainsi conçu : « Le sixiesme jour de « mars 1600, a esté baptisé Jehan, fils de Jehan Mosnier le jeune, peintre,

1. Bernier, *Histoire de Blois*, p. 523.
2. Catalogue de livres, d'estampes, etc., par l'abbé de Marolles, 1666, in-8.

« et de Suzanne Papin; pour ses parrains Jehan Mosnier, l'aisné, mar-
« chand, et Jehan Guirionet, procureur à Bloys, et la marraine, Judith
« Mosnier. » Son père, qui était lui-même fils d'un maître-peintre, lui enseigna les éléments de son art. A peine âgé de vingt ans, il trouva une occasion favorable de se produire. Les cordeliers de Blois possédaient une Vierge de la main d'André Solario, élève de Léonard de Vinci. Marie de Médicis, alors exilée au château de Blois (1619), souhaitait de joindre à sa collection ce petit tableau, et les religieux purent d'autant moins le refuser, que la reine offrait une indemnité pécuniaire dépassant de beaucoup sa valeur; en outre, pour ne pas les priver entièrement de cette peinture, elle en fit exécuter à ses frais par le jeune Mosnier une copie qu'elle donna au même couvent et que les moines placèrent dans leur sacristie[1]. L'original passa de Marie de Médicis au duc de Mazarin, puis au prince de Carignan, de ce dernier au cabinet du roi à Versailles, et enfin au musée du Louvre, où il porte présentement le numéro 403 : on le connaît depuis longtemps sous le nom de *La Vierge à l'oreiller vert.* Quant à la copie de Jean Mosnier, les cordeliers la conservèrent jusqu'à la Révolution; elle subit alors différentes viscissitudes, et fut ensuite recueillie par M. Chambert dans sa galerie de Saint-Lazare-les-Blois. Notre musée naissant possède enfin, sauf des retouches malheureuses, cette toile d'un prix réel pour la ville natale de l'artiste, dont la main novice avait su reproduire l'œuvre d'André Solario.

Marie de Médicis récompensa généreusement Mosnier de son premier travail, en le gratifiant d'une pension suffisante pour le défrayer d'un voyage en Italie, où il put continuer et perfectionner ses études. La reine le recommanda particulièrement à l'archevêque de Pise, qui retournait à Florence. Par la faveur de ce prélat, Mosnier eut l'avantage d'être admis dans les ateliers du Bronzin, de Civoli et de Passignani, maîtres renommés. Le jeune élève, voulant témoigner sa reconnaissance à son auguste protectrice, lui envoya de Florence une tête de Vierge, qu'il avait copiée sur Raphaël, et que la reine mère donna aux minimes de Blois, non sans avoir rémunéré cette attention délicate.

Mosnier quitta l'école de Florence pour fréquenter celle de Rome, où il passa cinq années laborieuses avec Poussin, condisciple à peu près du même âge que lui. Revenu en France vers 1625, il fut présenté à Marie de Médicis, qui lui renouvela ses encouragements et lui commanda des peintures décoratives pour son palais du Luxembourg. Treize de ces

1. Bernier, *Histoire de Blois*, p. 58 et 569. — Florent Lecomte, *Cabinet des Curiosités*, t. III, p. 23 et 24.

ZAMACOÏS PINX^T ET DEL. DURAND SCULPT.

LE FAVORI DU ROI

La revue des Beaux Arts Imp. A. Lahure Paris

ompositions se trouvent portées sur l'inventaire manuscrit des tableaux lu roi, dressé par Bailly en 1709-1710; mais elles ont disparu, à 'exception d'une seule, actuellement au musée du Louvre, inscrite sous e n° 373 de l'École française. Cette toile, appelée *la Magnificence oyale*, représente une figure plus grande que nature, assise sur une errasse ornée d'une balustrade; elle tient de la main gauche un caducée, t appuie le bras droit sur une corne d'abondance d'où sortent des couonnes et des branches de laurier, réunies par une chaîne d'or[1].

Malheureusement, Mosnier ne jouit pas longtemps de la faveur oyale. Le mauvais vouloir de Claude Maugis, abbé de Saint-Ambroise, onseiller-intendant des bâtiments de Marie de Médicis, le desservit uprès de sa protectrice; et notre artiste, déçu dans ses espérances, rop ambitieuses peut-être, regagna tristement le chemin de la proince. Ainsi éloigné d'un théâtre brillant, mais trompeur, il se fixa pour ujours à Blois, où il épousa bientôt une demoiselle Lemaire. Dès lors, a réputation, solidement établie, quoique frustrée des avantages de a cour et du prestige des succès parisiens, lui procura, dans son pays t dans un certain rayon, de nombreuses commandes, auxquelles il avait eine à suffire. Je citerai, d'après Bernier[2] et Félibien[3], ses principaux uvrages. A Blois, d'abord, il peignit pour l'église des capucins une lescente de croix, où l'on remarquait, dit notre vieil historien, *une xpression admirable et tout à fait convenable au sujet;* pour l'église le Saint-Solenne (aujourd'hui la cathédrale *Saint-Louis*), une autre lescente de croix; pour celle de Saint-Honoré, une Nativité de la Vierge; our celle du faubourg de Vienne, le tableau commémoratif du vœu de a ville à *Notre-Dame des Aydes*, vœu fait à l'occasion d'une peste neurtrière (Bernier, p. 27 et 68). Cette toile historique, portant la date le 1634, est la seule des peintures religieuses de Mosnier qui nous soit arvenue.

Les châteaux des environs réclamèrent aussi son talent souple et arié. A Cheverny, par exemple, il orna les lambris, les poutres, les olives, les embrasures et les panneaux des fenêtres de fables et d'allégories ingénieuses, dont une portion subsiste. Dans ces sujets de fantaisie, on retrouve l'histoire romanesque de don Quichotte; car les aventures étranges du *Chevalier de la Manche* étaient alors dans la primeur d'une vogue, nouvelle en France, où le mariage de Louis XIII

1. Livret de M. Frédéric Villot.
2. *Histoire de Blois.*
3. *Entretiens sur la vie des peintres.*

avec Anne d'Autriche venait d'introduire le goût passionné de la littérature espagnole. Indépendamment de ces peintures décoratives, Mosnier exécuta, pour la même résidence, plusieurs grands tableaux sur toile ou sur bois, entre autres une allégorie que M. le marquis de Vibraye, propriétaire actuel de Cheverny (domaine féodal des *Hurault*, ses aïeux), a généreusement offerte au musée de Blois. L'auteur de cette composition, difficile à comprendre, me semble avoir voulu exprimer le triomphe du Temps, couronné par la Renommée et par un *génie*, sur un ennemi terrassé (la Calomnie, peut-être), que le vieux Saturne foule du pied. Les attributs des deux principaux personnages, le vainqueur et le vaincu, justifieraient cette interprétation; car le Temps est représenté avec des ailes et s'appuyant sur sa faux (ou son aviron), tel qu'on le symbolisait alors, tel notamment qu'on le voit figuré dans le vingt et unième et dernier épisode de la vie allégorisée de Marie de Médicis, peinte par Rubens pour la galerie du Luxembourg, et maintenant exposée au Louvre. La victime, étendue à terre, est une femme qui se cramponne à une roue brisée, emblème de l'inconstance de la Fortune. On aperçoit d'ailleurs quelque analogie entre ces figures et celles d'un tableau de Poussin, exécuté vers la même époque (aujourd'hui au musée du Louvre) inscrit en ces termes au n° 446 du livret de M. Frédéric Villot : « Le « Temps soustrait la Vérité aux atteintes de l'Envie et de la Discorde. Il ne serait pas étonnant que deux artistes amis, camarades d'atelier, fussent inspirés de la même pensée. C'était le bon temps, le plein règne de la mythologie et des fictions païennes. Notre Mosnier appartenait à l'école un peu guindée qui cultivait, de prédilection, ce genre classique tombé depuis en discrédit. Il travailla aussi à décorer, dans le même goût, le château de Valençay; ce noble manoir, devenu la propriété actuelle des Talleyrand, conserve quelques fragments estimés de ses fantaisies. Plus près de Blois, l'ancien pavillon de Menars montrait les peintures que Mosnier avait faites, sur la fin de sa vie, pour messire Guillaume Charron, amateur éclairé des arts; mais il ne reste aucune trace de son œuvre à l'édifice actuel, bâti dans la seconde moitié du XVIIIe siècle[1]. A Beauregard-lès-Blois, on reconnaît la même touche dans quelques peintures religieuses, demeurées aux panneaux d'une boiserie de la grande galerie des portraits[2].

Ce maître laborieux fut souvent appelé au delà des limites du Blésois;

1. Voir ma notice sur Menars, imprimée dans le VIe volume des Mémoires de la Société des sciences et lettres de Blois.

2. *Guide à Blois et aux environs*, par M. de La Saussaye.

ainsi l'évêque de Chartres, Mgr Léonor d'Estampes, lui confiait la décoration intérieure de son palais épiscopal, où il représenta les quatre conciles œcuméniques dans la bibliothèque, l'histoire amoureuse de Théagène et de Chariclée dans les appartements, la vie de la sainte Vierge dans la chapelle. A la même occasion, il peignit un grand tableau pour le maître-autel de l'église Saint-Martin, l'une des paroisses de Chartres. L'évêque Léonor d'Estampes, qui était aussi abbé de Bourgueil, en Anjou, le chargea de traduire sur les murs d'une chambre de son logis abbatial la fable peu édifiante d'Apollon et de Daphné. Le choix de cette métamorphose d'Ovide était, il faut en convenir, assez étrange pour un lieu semblable; mais alors on n'y regardait pas de près, on y avisait peu; les idées et les mœurs autorisaient ce singulier mélange du sacré et du profane, du merveilleux chrétien et des légendes païennes; la foi était trop franche et trop solide pour se troubler ou se scandaliser de pareils rapprochements.

Les châteaux de Saumur, Chinon, Tours, Nogent-le-Rotrou, et autres demeures princières ou seigneuriales, s'enrichirent des productions de cet infatigable travailleur.

Nous devons noter ici un des plus heureux épisodes d'une existence constamment occupée et utile au progrès de l'art. « Mosnier eut « le bonheur de sauver quelques rares morceaux de l'obscurité et de « la poussière, entre autres cette *divine* pièce de Raphaël, repré- « sentant la Sainte Famille, qu'il trouva dans un galetas du château de « Blois, et qui s'est heureusement multipliée par une infinité de copies, « *d'après la sienne.* » (Bernier, *Histoire de Blois*, p. 572.) Ce chef-d'œuvre avait été envoyé de Rome à François Ier en 1518, époque où la royauté habitait le Blésois. On s'explique d'ailleurs la négligence et l'oubli dont parle notre historien : au XVIe siècle, les *tableaux du roi* suivaient la cour dans ses différentes pérégrinations, et n'étaient point gardés en des musées sédentaires, comme cela s'est pratiqué depuis; un chef-d'œuvre, fût-il de Raphaël, avait bien pu s'égarer, lors de ces déplacements si fréquents et parfois si brusques.

« Mosnier, nous dit encore Bernier, raisonnait fort bien de la peinture, « et n'était pas moins correct en ses discours qu'en ses ouvrages. » Le même biographe loue sa modestie et son désintéressement, qui l'empêchèrent de gagner beaucoup de gloire et d'argent. Cet artiste consciencieux mourut à Blois, de la goutte, en 1650, âgé de cinquante ans.

Pierre Mosnier, fils du précédent, naquit à Blois le 17 mars 1641. Il vint fort jeune s'établir à Paris, et entra d'abord dans l'atelier de

Sébastien Bourdon. Ce maître l'employa, dès 1664, à peindre l'hôtel de M. de Bretonvilliers, président de la chambre des comptes, situé dans l'*Ile Notre-Dame* (dite aujourd'hui l'*Ile Saint-Louis*).

Lorsqu'en 1666, Louis XIV, mû par une pensée généreuse, voulut fonder à Rome l'Académie française de peinture, un concours s'ouvrit à Paris; le sujet imposé aux candidats était *la conquête de la toison d'or sous le commandement de Jason*. Mosnier obtint un prix dans cette joute artistique, et fut du nombre des premiers pensionnaires qu'Errard, nommé directeur du nouvel établissement, emmenait avec lui. Le jeune lauréat accomplit ce long voyage à pied et par un froid humide, en compagnie d'autres artistes que soutenait également le désir d'avancer et de se faire un nom[1]. Durant son séjour dans la capitale du monde chrétien, du goût et des beaux-arts, Mosnier exécuta, entre autres travaux, plusieurs copies à l'huile des tapisseries de Raphaël, représentant les mystères de la Religion, et des fresques de la galerie Farnèse, du Carrache; ces dernières copies sont maintenant aux Tuileries. Il fit aussi un tableau d'atelier, de sa composition personnelle. A la demande de son maître Bourdon, et de concert avec Poussin, il mesura exactement les statues antiques de Rome; quatre de ces études de proportions, présentées par Bourdon à l'Académie royale de Paris, furent exposées dans l'école de l'établissement. A son retour en France, Mosnier devint membre de ce corps d'élite, en offrant à l'appui de sa candidature (suivant l'usage) un tableau original, dont lui-même avait choisi le sujet; c'était Hercule se préparant à la défense de Thèbes, sa patrie, menacée par les Myniens, et recevant d'Apollon des flèches, de Mercure une épée, de Vulcain une cuirasse. Cette toile gît, oubliée avec une foule d'autres, dans les magasins actuels du Louvre (Livret Villot, p. 234); elle serait mieux à sa place au musée de Blois, qui ne possède rien de Pierre Mosnier, notre compatriote.

On le nomma ensuite professeur adjoint de l'Académie, et enfin professeur titulaire; ce fut le terme de ses dignités.

Une pièce des archives de la préfecture de Loir-et-Cher nous révèle qu'en 1680 Pierre Mosnier était marié à Madeleine Reneaulme de Blois, petite-fille du célèbre Paul Reneaulme, l'un des pères de la botanique française, et tante de Michel Reneaulme de La Garanne, Blésois aussi, doyen de la faculté de médecine de Paris, et membre très-laborieux de l'Académie des sciences. Cette honorable alliance répondait au mérite personnel de l'artiste distingué qui l'avait contractée.

1. *Mémoires de l'Académie royale de peinture,* publiés par M. Dussieux, t. II, p. 385.

Il travailla au plafond de la grande galerie des Tuileries, et donna les premiers principes du dessin à Robert le Lorrain, sculpteur habile.

Un de ses meilleurs tableaux représentait le Parlement, assemblé pour juger un procès du marquis de Locmaria; on y voyait une *Gloire*, au milieu de laquelle paraissait saint Yves, patron des avocats et des gens de justice, priant Dieu pour le succès du noble plaideur. Le marquis, ayant gagné sa cause, offrit à l'église cathédrale de Notre-Dame cette vaste toile, qui fut appendue, comme un *ex-voto*, aux murs de la basilique parisienne.

La sacristie de Saint-Sulpice montrait, du même peintre, une belle Annonciation de la Vierge adorée par les anges.

D'autres ouvrages de l'académicien blésois ornaient les églises de la capitale, avant les désastres révolutionnaires.

Mosnier joignit à la pratique assidue de son art une théorie judicieuse et profonde. Il lut au docte aréopage dont il faisait partie plusieurs discours sur l'histoire des arts et sur l'anatomie humaine, réunis ensuite en un volume in-12 (Paris, 1698); c'est aujourd'hui une rareté bibliographique. L'auteur mourut à Paris le 29 décembre 1703, âgé de soixante-quatre ans, et fut inhumé dans le cimetière de Saint-Sulpice, sa paroisse. L'année précédente, Robert Tournières, de Caen, avait fait son portrait, et l'avait offert à l'Académie, comme morceau de concours à une place de membre titulaire qu'il sollicitait.

Michel Mosnier, sculpteur, frère du précédent et comme lui né à Blois, puis établi à Paris, travailla avec succès, soit dans la capitale, soit aux environs. Entre autres ouvrages dus à son classique ciseau, on voit encore dans les jardins de Versailles, au pourtour du bassin de Latone, une copie en marbre blanc du *Gladiateur mourant*, d'après l'antique, conservé à Rome sous le nom traditionnel du *Mirmillon*.

Outre les Bunel et les Mosnier, Blois a produit, au XVIIe siècle, d'autres peintres moins connus; Bernier nous a seulement transmis leurs noms : *Jacques Chartier* et *Robert Vauquer* furent, dit-il, de fins émailleurs, en horlogerie surtout; notre historien n'hésite pas à proclamer *miracles de l'art* les pièces de Vauquer[1]. Un de ses compatriotes,

1. Cet habile émailleur a signé *Robertus Vauquerius Blesensis* un travail délicat qui orne aujourd'hui le *Cabinet numismatique* attenant à la Bibliothèque du Vatican; c'est une suite de miniatures en émail sur plaques de cuivre représentant les scènes de la Passion de Notre-Seigneur, rangées autour d'un lutrin de forme triangu-

Tibergeau, cultivait particulièrement la détrempe; un autre, *Isaac Gribelin,* excellait dans le portrait au pastel, genre nouveau alors. L'abbé de Marolles le mentionne avec éloge, et à trois reprises différentes, dans la nomenclature versifiée que nous avons déjà eu l'occasion de citer.

Notre ville peut également revendiquer comme siens un certain nombre de graveurs en *taille-douce,* des deux derniers siècles; nous réservons pour un prochain article ces illustrations blésoises du burin.

A. DUPRÉ, bibliothécaire à Blois.

laire. Le pape Léon XII en a fait don à la Bibliothèque Vaticane. Mais comment cet objet d'art chrétien était-il à Rome? Nous l'ignorons; et le voyageur curieux qui le signale à notre attention ne nous en apprend pas davantage. *Rome, Impressions et souvenirs*, par Théodore Belamy, t. II, p. 195.

LES

EAUX-FORTES DE M. EDWIN EDWARDS.

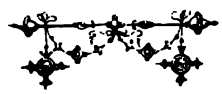
Le culte de l'eau-forte fait chaque jour de nouveaux progrès en Angleterre et nous avons maintenant presque une école d'aqua-fortistes. Est-il besoin de dire que chacun d'eux conserve une originalité complète, qu'ils ne sont unis par aucun lien, que leurs tendances sont entièrement différentes? Non, ils ne seraient point Anglais s'ils n'étaient ainsi. Le sentiment de l'indépendance, qui est ici le propre de chaque individu, se manifeste là comme en tout; il n'y a d'autre lien qu'un égal et profond amour de l'art; il est impossible de chercher des points de comparaison, d'établir des parallèles; chacun voit et sent à sa manière, et, par conséquent, s'exprime selon qu'il sent et voit. Cherchez parmi tous les artistes anglais, vous trouverez rarement des imitateurs; les plus grands maîtres n'en ont point eu. Il y a ici nombre de médiocrités, mais elles sont indépendantes; c'est, du moins, une qualité qu'il convient de leur reconnaître.

Messieurs Holloway viennent de choisir dans l'œuvre de M. Edwin Edwards une série de cinquante eaux-fortes qui n'avaient jusqu'ici jamais été vues du public. M. Edwards, qui est un esprit très-fin et très-observateur, sous une certaine apparence de rudesse, n'a pas fait ses débuts dans la carrière des arts; il a longtemps rempli des fonctions rentrant dans le domaine de la Loi et qu'un acte du parlement a supprimées; il était « Proctor. » Né avec le goût de l'art, il se mit, une fois libre, à étudier la nature. L'homme qui dès son enfance ne s'est pas façonné aux travaux de l'artiste éprouve, lorsqu'il se lance tardivement dans cette voie nouvelle, des difficultés qui exigent une persévérance effrayante, un travail constant, un grand courage même. M. Edwards n'a reculé devant rien, il a fait son chemin silencieusement, modestement, patiemment, se laissant difficilement aller aux sollicitations qui le poussaient à se montrer, et, aujourd'hui qu'il se sent maître de son terrain, il se livre hardiment au jugement public.

Les planches qui composent le portefeuille de MM. Holloway offrent une grande variété de sujets. Ce sont des vues de ces bords charmants de la Tamise, au-dessus d'Hamptoncourt, de quelques cathédrales, souvenirs de la vieille Angleterre catholique, des sites sur les côtes du Cornouailles ou de Devonshire, tantôt avec des rochers granitiques, tantôt avec un aperçu lointain sur une mer calme, enfin des études d'arbres majestueux, faites principalement pendant l'hiver. Toutes ces planches sont faites d'après nature, et l'artiste a parfois mis tant de soin, tant de conscience, dans la reproduction des moindres détails, qu'il semblerait presque qu'il a travaillé d'après une

photographie. Un des seuls reproches qu'on puisse lui faire, c'est peut être de temps à autre une sorte de négligence dans le traitement des premiers plans, qui semblent être restés inachevés; excepté cela, l'exécution est en général très-large, un peu plus de souplesse ne nuirait point, nulle part on ne voit de traces de retouches à la pointe sèche. Le travail a été complet du premier coup et il est rare de voir une sûreté de main aussi grande dans la recherche des effets les plus délicats, dans les ciels, par exemple, que M. Edwards rend avec une extrême habileté; ses arbres sont d'une puissance incroyable, il semble particulièrement affectionner le châtaignier aux longues et vigoureuses branches enlacées; la transparence de ses eaux est merveilleuse, la lumière s'y joue d'une façon étonnante, on sent que l'homme a un profond sentiment de la couleur et il est de ses pièces qui vous donnent presque la sensation que produit un chef-d'œuvre, les vues d'Ely et d'Hereford par exemple. La « Haunted house », qu'on voit au travers des arbres dépouillés de feuilles, est d'un aspect saisissant, lugubre, avec ce chien qui hurle, on sent le malheur! C'est, du reste, dans les salles de cette habitation que les affiliés de la cabale ont tenu jadis leurs séances secrètes. Dans d'autres pièces, comme le canal Bridgewater, à Manchester, la vue de Chester ou « Bristol from Brandon Hill », M. Edwards nous met hardiment en face des hautes cheminées des manufactures, des rails, des trains courant à toute vapeur; c'est d'un effet singulier. Certes, le paysage n'y gagne pas, mais enfin, par ces temps de civilisation, où ne se trouve-t-on pas en présence de nos progrès matériels! L'artiste ne peut les ignorer, sa tâche est d'apprendre à s'en servir. Nous préférons de beaucoup « Flatford Loch », le même que Constable a reproduit dans un de ses plus célèbres paysages; le château de Salcombe, ce dernier boulevard de l'autorité de Charles Ier, et la place de Salcombe même, avec ses barques échouées dans la vase molle et luisante que laisse la mer en se retirant; Boscastle, l'antique manoir d'un des barons qui suivirent Guillaume; les vues de Start Point ou de Lands' end, celles si pittoresques de Rochester, Canterbury ou Lincoln. Mais nous ne pouvons citer ici toutes les planches de M. Edwards; celle qu'il a bien voulu mettre à notre disposition et qui a été exécutée dans un « Bridle path », sur la côte du Somersetshire, montrera, mieux que nous ne le pourrions faire, aux lecteurs de *la Gazette*, la nature du talent de l'artiste, talent acquis par un travail opiniâtre, où l'effort se fait encore un peu sentir, mais qui, par sa nature même, est essentiellement perfectible, progressif et mérite, à tous égards, l'encouragement des vrais amateurs, de ceux qui n'ont pas voué un culte exclusif à ce qui est *ancien* et qui savent apprécier le talent dans le *moderne*.

A. W.



Le Directeur : ÉMILE GALICHON.

PARIS. — J. CLAYE, IMPRIMEUR, 7, RUE SAINT-BENOIT. — [978]

FRANÇOIS PORBUS

PEINTRE DE PORTRAITS A LA COUR DE MANTOUE

(1600-1610)

Le duc de Mantoue, Vincent Ier de Gonzague, que son caractère chevaleresque avait conduit à la guerre soutenue contre le Turc par les troupes de l'empereur Rodolphe en 1595 et en 1597, sur terre hongroise, y avait acquis quelque gloire non sans porter préjudice à sa santé. De complexion fort amoureuse, les plaisirs qu'il recherchait en dehors de ses liens légitimes avaient aussi, sans doute, contribué à nécessiter pour Son Altesse des soins particuliers. Les eaux de Spa lui

furent ordonnées en 1599 pour aider à son rétablissement. De là, so premier voyage aux Flandres.

Grand curieux, amateur bien doué, plein de ces qualités qui porten l'esprit au goût des arts et des lettres[1], Monsieur de Mantoue, voya geant en ces contrées flamandes où l'art de peindre avait déjà fait s grande et originale école, ne pouvait manquer d'y chercher à satisfair sa haute et active curiosité. Parti le 5 juin de sa capitale, s'étant arrêt à Spa le temps assigné pour sa cure, Vincent Ier parcourut ensuite l contrée, s'arrêtant volontiers dans les villes intéressantes. Il fut le 12 aoû à Liége, le 21 à Anvers, le 26 à Bruxelles, où il fit séjour jusqu'à l mi-septembre. Ce fut à Bruxelles qu'il connut Porbus. Le Duc goût fort, paraît-il, le talent de ce peintre, car il l'engagea, sans plus tarder à son service, lui proposant Mantoue pour résidence. Porbus accepta le offres du prince, et convint sans doute avec lui qu'il se rendrait à sa cou l'année suivante. Son Altesse fut de retour en son duché le 20 octobre.

Quel était ce Porbus ainsi convié, dans sa trentième année, à servi un des princes les plus éclairés, les plus affables et les plus *dilettant* de la chrétienté à cette époque? François de son prénom, natif d'Anvers — ce nid fécond en grands ouvriers devenus immortels, — était l'hé ritier direct et le dernier de cette bonne race des Porbus qui, depuis prè d'un siècle, honorait l'art sublime de peindre. Il y avait eu Pierre Porbus né à Gouda[2], qui avait peint presque à l'égal d'Holbein[3]. Celui-là, dan l'histoire, est appelé le Vieux. Il y avait eu François, fils de Pierre, né à Bruges. Puis était venu celui-ci, François, aussi né en 1570, inscrit e 1591 comme franc-maître dans la corporation dite de Saint-Luc, à Anvers

1. Voyez le portrait de ce prince que nous avons tracé dans la première parti de notre travail sur *Pierre-Paul Rubens, peintre de Vincent Ier de Gonzague Gazette des Beaux-Arts,* année 1866, p. 420, 421, 422 et suiv.

2. Les origines, la généalogie de ces Porbus, sont demeurées obscures. Il y a tout sorte de confusions dans les livres. Des catalogues allemands font naître un premie Porbus en 1463, d'autres en 1510 ou 1513. Il y a une même indécision sur le mode d'é crire et de prononcer le nom. Les uns disent Porbus, les autres Pourbus, d'autres encor Pourbes. La vérité est que ce François signait Purbis. Une seule de toutes les lettre que nous avons trouvées et que nous produisons est signée Pourbis. M. Jame Weale en résidence à Bruges, a fait de patientes recherches sur les premiers Porbus. Il es désirable qu'il en publie promptement les heureux résultats.

3. Voyez dans les *Causeries d'un curieux,* tome IV, par M. Feuillet de Conches l'intéressant chapitre sur Holbein, page 260. «On comprend à la rigueur qu'on ait pu s tromper devant les œuvres de Porbus qui offrent des analogies avec Holbein, en ce qu'ils se montrent aussi minutieusement exacts à rendre les plus petits détails des ajustements, et que toutes leurs peintures ont le mérite d'être des ouvrages d'art, etc... »

et qui avait fait assez bon chemin en son art pour que, par lettres patentes du 27 juin 1600, Leurs Altesses de Flandres reconnussent lui devoir la somme de 620 livres pour travaux à leur compte, somme fort importante pour l'époque[1]. Or, en prenant, en l'année 1599, ce Porbus à son service, ce n'était donc pas un élève que M. de Mantoue avait engagé pour le former aux écoles d'Italie, mais un peintre accompli, pour exercer auprès de lui selon une manière déjà acquise et connue.

C'était dans la peinture de portraits que tous ces Porbus, pères et fils, s'étaient particulièrement distingués, genre admirable quand il est traité par un esprit élevé. Peindre, en effet, un seul personnage, n'est pas chose banale. Il faut qu'une figure unique soit un tableau. Il faut que cette figure soit composée de manière que, la voyant, elle vous paraisse être exclusivement chez elle. En regardant un portrait peint par Raphaël, Titien, Tintoret, Holbein, Moro, Rembrandt, Rubens, van Dyck, Velasquez, — ce maître des maîtres du portrait, — Poussin, Philippe de Champagne, demande-t-on quelque chose de plus que ce que l'on voit? Assurément, non. On est impressionné par la force de l'ensemble. Tout est à sa place, il y a la vie, il y a l'âme. Il y a ce cachet profond et intime, cet accent individuel qu'on appelle le caractère. Ces Porbus n'ont pas toujours atteint à la grande façon des peintres sublimes ici nommés, mais ils n'étaient pas moins des artistes véritables, hommes capables d'un chef-d'œuvre, amoureux du bien-faire, chercheurs du fini, exécuteurs excellents. Il les faudra toujours louer dans l'histoire de l'art au XVIe siècle. Dignes émules de nos Clouet, qui ont fait des bijoux, leurs œuvres ont mérité d'être extrêmement recherchées, et, à ce titre, dignes aussi de toutes recherches sont les détails propres à servir à leur biographie, hélas! si peu connue, faute de documents.

Rien de plus rare, en effet, malgré l'activité florissante qui préside de nos jours aux investigations, qu'un document sur l'un ou l'autre de ces Porbus. Nous n'avons rien recueilli sur les deux premiers. Le peu que nous avons à présenter ici est propre à former une page intéressante dans la biographie du troisième, grâce au prince de cette maison de Gonzague, régnante alors à Mantoue, et dans les archives de laquelle, quelque trois

1. Dans le compte de la recette générale des finances en 1600, reposant aux archives du département du Nord à Lille, se trouve la note suivante : *à Franchois Pourbus, painctre, la soume de vj : xx livres pour painctures qu'il avoit faict pour leurs altèzes et dont icelles* (Albert et Isabelle) *estoient contans.* Je dois cette intéressante information à la bienveillance de M. Alexandre Pinchart, chef de section aux archives royales de Belgique. Les 620 livres en question étaient des livres de Flandre de quarante sols la pièce.

siècles après leur formation, nous pénétrâmes, libéralement accueilli, libéralement secondé pendant des mois et des mois. Nous avons rapporté des lumières sur la jeunesse studieuse et sur le caractère du grand Rubens. En voici d'autres, aussi peu connues, sur quelques années de la vie du dernier des Porbus, peintre de portraits en cour de Mantoue et puis en cour de France, où il mourut après douze ans de séjour.

Nous emploierons pour ce récit le même procédé qui nous a servi dans notre travail sur Rubens, peintre-pensionnaire de ce même duc. Nous encadrerons dans la narration les quelques lettres du peintre que nous avons trouvées, ayant soin de les relier entre elles par l'énoncé des faits puisés dans les correspondances contemporaines originales que nous avons dépouillées. Ici point de jugements ni de critiques. Notre procédé est fort modeste, notre rôle n'étant que celui d'un témoin. Notre *manière*, en effet, n'a pas la portée de celle d'une critique d'art, véritablement élevée, presque majestueuse. Nous sommes simplement le *chercheur* dont les menues découvertes importent à la critique et à l'histoire par cela même qu'elles les peuvent seconder dans l'œuvre des jugements à prononcer et des appréciations à établir, selon certaines dates, certaines données et certains faits.

I.

ARRIVÉE DE PORBUS A MANTOUE. — SA MISSION A TURIN.

Une année s'était presque écoulée après le voyage de Vincent I[illegible]er dans les Flandres, et le peintre François Porbus, engagé au service d[illegible]le sa maison, n'était pas encore arrivé. M. de Mantoue avait pris sur c[illegible]ce retard quelque impatience. « Si le peintre, écrit-il à la date du 10 aoû[illegible]ût 1600 au seigneur Marini son correspondant, si le peintre que j'ai engag[illegible]gé à mon service n'est pas encore parti, faites en sorte qu'il parte pou[illegible]ur Mantoue le plus tôt possible [1]. Le 2 septembre, Marini répondait d[illegible]le Bruxelles qu'il l'attendait d'un jour à l'autre en cette ville. Il était sa[illegible]ns doute à Anvers. Le 9 septembre, Marini écrit au duc : « J'ai parlé a[illegible]u peintre. Il m'a juré de partir dans huit jours. S'il ne l'a fait plus tô[illegible], c'est qu'il a attendu depuis deux mois que l'enseigne de Votre Altess[illegible], Leonello, fût revenu de Hollande, afin de faire route avec lui, et, s[illegible] il

1. Archives de Mantoue. *Miscellanee. Minute delle Lettere.* Année 1600.

faut l'en croire, ce n'est que depuis peu de jours qu'il a su que cet enseigne était retourné en Italie par une autre voie [1]. »

Le duc de Mantoue, en effet, au mois d'avril de cette année 1600, avait envoyé aux Pays-Bas un des officiers de sa maison pour présenter des chevaux de ses haras au prince d'Orange et au comte Maurice [2]. Porbus, heureux sans nul doute d'avoir un compagnon fort à même de le bien diriger et de lui apprendre par le menu, chemin faisant, les petits faits de la maison ducale qu'il allait servir, avait trouvé bon d'attendre qu'il repassât par Bruxelles pour se joindre à lui. Mais le sort en décida tout autrement, et Porbus dut partir seul. Il y a lieu de croire qu'il arriva en cour vers la fin d'octobre 1600. Telles sont les seules traces de l'engagement du peintre par Vincent Ier. Il est dans les papiers de la maison d'autres lettres adressées par ce duc à diverses personnes résidant à Anvers ou à Bruxelles avec les réponses d'icelles, ainsi à la princesse d'Aremberg [3], à un ingénieur ou dessinateur du nom d'Har-

1. Archives de Mantoue. E. XI. FIANDRA. *Lettere diverse.*

2. «...A occorrendomi hora mandare nei Paesi Bassi di Fiandra il presente Leonida mio creato con alcuni cavalli della mia razza che io mando a donare parte al signor Principe d'Oranges, et parte al signor conte Mauritio, etc... » Mantoue, 22 avril 1600. (Le duc de Mantoue au seigneur Francesco Marini.)

3. Anne de Croy, duchesse d'Arschot, princesse de Chimai, fille aînée de Philippe, troisième du nom, sire de Croy, mariée en 1587 à Charles, comte d'Aremberg, qui, par ce mariage, eut dans sa maison le duché d'Arschot et la grandesse d'Espagne. Voici la lettre fort aimable écrite en français par la princesse-comtesse d'Aremberg à Mgr le duc de Mantoue qui lui avait adressé divers cadeaux :

« Monseigneur,

« Je ne scauroy assez baiser les mains à Votre Altesse de la faveur quil luy a pleu de me faire davoir de si bonne memoire de moy que de m'envoier deux boittes avecq les fleurs de senteur lesquelles me sont des plus aggreables pour le merite et pour venir de si bonnes mains que des votres, ne les ayant encore receu, mais ay eu nouvelles de la duchesse de Brunswick laquelle me mande de me les envoyer, et se peult asseurer V. Altesse que en récompense Monseigneur d'Aremberg luy sera serviteur et moy serviray a Madame votre femme en tout quelle luy plaira mhonnorer de ses commandements et nourriray mes fils, pour quand ils seront grands aller baiser les mains à V. Altesse et leur offrir leur très-humble service. Quant aux nouvelles que V. Alt. desire scavoir de par deça il ny en a aulcunes dignes dadvertence sinon force mariages, ayant este le premier celuy du fils aisné de Monsr le marquis de Havré mon cousin avec la fille aisnée de Monsr le comte de la Ligne et bien tost se va faire celluy du seigneur Dietrichstein avecq Mad^lle Jacqueline de Haussy et se murmure aussy que le Sr Ottavio Visconty se mariroit comme aussi le comte de Pondevaux; et comme Son Altesse et toute la court sont partis pour aller visiter leur païs de Flandres, Artois et Hainault, ne se dit aucune nouvelle. Car jay pitie de veoir la ville de Bruxelles, si seule

douin[1] (*Arduino*), plusieurs au seigneur Marini[2], relatives à des tapisseries de haute lisse commandées à Anvers, mais dans aucune il n'est plus question de maître François Porbus.

Ainsi, de 1600 à 1605, nul document, nulle trace, nulle preuve, pas même la minute du décret par lequel le duc conféra à son peintre le titre purement honorifique, du reste, de chambellan de Son Altesse, selon la mention qu'en a faite le comte d'Arco dans son ouvrage : *Delle Arti e degli Artefici di Mantova.*

Au mois de janvier 1605, une lettre datée de Prague le 17, adressée au duc de Mantoue par son résident auprès de l'empereur Rodolphe, porte ceci : « En ce moment, et après avoir adressé à Votre Altesse la lettre précédente, est soudainement venu chez moi le seigneur Jean Achen, peintre de Sa Majesté, qui me l'a envoyé pour me dire combien elle désire avoir le *portrait* de la Sérénissime Princesse fille de Votre Altesse, aussi ressemblant que possible. Sa Majesté ne désire en avoir

comme elle est, vous ayant obéi de presenter mes recommandations à Madame de Bossu ma seur, laquelle ma prie de vous baiser bien humblement les mains de sa part vous suppliant daccepter le mesme de la mienne, priant au createur vous avoir, Monseigneur, en sa protection et sauvegarde. De Bruxelles, le dernier jour de janvier 1600. Votre bien humble a vous fayre servyce.

« La Princesse Comtesse D'Aremberg. »

1. J'ignore quel était cet Hardouin. Il signait *Hieronimo Arduino*. Sa lettre au Duc dénote qu'il lui avait été commandé de dessiner les jardins et les palais de Bruxelles pour Monsieur de Mantoue. « Serenissimo Signore, dit-il, havendomi comandato il conte Vicenzo Gueriero in nome di V. A. S^me^ che le facia il disegno di questi giardini con li suoi edificii, sono rimaso con infinita alegreza, vedendomi inaspettatamente tanto favorito dall' A. V. S. porgendomi occasione di scoprirle l'infinita affettione che le ho sempre portato, et cosi subito le diede principio, etc. » Di Bruscello alli xxx di settembre del IC. — La réponse du Duc est en date du 29 octobre.

2. Dans une lettre de Monsieur de Mantoue à Francesco Marini, du 22 janvier 1600, Son Altesse le prie de lui trouver un correspondant, un *gazetier,* qui chaque semaine, moyennant solde, lui adresserait des nouvelles plus abondantes et plus véridiques que celles qui se rencontrent dans les gazettes ordinaires. « Desiderei che ella mi ritrovasse costì persona che se ne adossasse il carico, con mandarmi ogni settimana un foglio più copioso e più verdaderio delle gazette ordinarie, che a quel tale userò ad ogni tre o quattro mesi quella mancia, che a lei medesima parerà più convenirsi..... » Le 12 avril, Marini avise S. A. qu'il lui adressera les tables cosmographiques qu'elle a désiré avoir et qui, paraît-il, étaient fort bien faites alors en Flandre. « Ho dato ordine ad un amico mio molto intelligente di cose simili che cerchì tutte le più belle et migliori. Et poi fatte con ogni diligenza colorire, etc..... » Les autres lettres de F^co^ Marini, d'Anvers 9 juin, 7 juillet, 14 juillet 1600, et de Bruxelles et Anvers, 2 juin, 29 juin 1601, roulent en partie sur la belle commande de tapisseries faite pour le compte de Son Altesse à des ouvriers d'Anvers.

que la tête. On joindra à l'envoi les mesures de la taille et du corps, un portrait en pied se ferait trop attendre..., etc. [1] » Or, la tête de Madame Marguerite de Gonzague, ainsi désirée par l'empereur, fut aussitôt faite et envoyée, car à la date du 21 février le même résident, Annibale Manerbio, écrivait à son maître pour accuser réception de l'ouvrage et donner en même temps quelques nouvelles sur ce sujet fort intéressant pour Monsieur de Mantoue. Il ne s'agissait, en effet, de rien moins que d'un projet, encore vague, il est vrai, mais enfin d'un projet de mariage entre l'empereur et la princesse de Gonzague. « Sa Majesté, dit-il entre autres choses, fit ouvrir la caisse qui contenait le *portrait*, et voulut qu'il fût placé dans la galerie. Elle s'en montra fort satisfaite, et, le confrontant avec les portraits des autres princesses, elle dit: « Celle-là est la plus belle de toutes. » Achen fut consulté, il fut de l'avis de l'empereur, qui renchérit à son tour sur l'avis de son peintre. « Le jour suivant (écrit encore le résident), à ce que m'a assuré le marquis de Castiglione, Sa Majesté dit à quelqu'un qu'il ne m'a pas nommé : « Je « me voudrais marier, et c'est depuis longtemps déjà que j'ai ce désir; « mais je ne me puis résoudre à venir au fait; je ne sais pourquoi [2]. » Cet empereur, plus astrologue que politique, bizarre en tous ses actes [3],

1. Archives de Mantoue. E. II. CORTE CESAREA. 3. *Lettere*. Correspondance de l'envoyé Annibale Manerbio. 1605, 17 janvier. Prague.

2. *Id. Ibid.* Prague, 21 février 1605..... « Jo mi vorrei maritare, et è gran pezzo che ho questa opinione, ma non mi posso risolvere ad effetuarlo, non so perchè. » E la persona gli disse : « V. M. farà benissimo, e quanto al risolversi, lo deve far, superando con la sua prudenza tutte le difficultà, perchè sempre ne trovarià alcuna in qual si voglia soggetto, e deve applicarsi a quello che più le gusta, e far presto, perchè la tardanza non fa per lei. E Sua Maestà replico : *Cosi voglio fare*. E perchè all' istanza che feci il signor marchese nel consignar il ritratto per la risolutione, et a quella che ho fatto io, e faccio appresso al signor Barricio, non è ancora comparso riposta, esso signor marchese, cosi pregato da me, ha deliberato di chieder audienza posdomani a S. M. e parlando sul saldo in conformità della mente di V. A..... etc. »

3. Voyez l'intéressant portrait qu'a tracé de cet étrange personnage l'ambassadeur vénitien Tommaso Contarini accrédité à sa cour en 1596, dans sa *Relazione di Germania*, publiée par M. Eug. Alberì. *Relazioni*, etc. t. XIV, p. 244. Il était, du reste, fort amateur de tableaux et, aidé par son peintre et conseiller Jean Achen (Giovanni d'Ach dans les documents italiens), il forma dans le château de Prague, où il se tenait renfermé, une magnifique et rare galerie. Le duc de Mantoue qui, d'ailleurs, était son parent par sa mère Éléonore d'Autriche, morte le 5 août 1594, veuve du duc Guillaume de Gonzague, lui avait déjà fait don de divers tableaux. Je trouve une lettre de Son Altesse à l'empereur Rodolphe, du 25 novembre 1602, commençant ainsi : « Sacra Cesarea Maestà. Non cessando io di pensare in che la divotissima servitù mia verso la Maesta Vostra le possa essere di gusto et di soddisfattione, ho voluto inviarle

mit si longtemps à ne pas savoir le pourquoi de ses hésitations en matière conjugale, que, lorsqu'il perdit son trône, six ans plus tard, il en était encore à prendre femme. Les princes étrangers, à qui l'ambition d'une alliance ou le désir de complaire à l'empereur avait fait envoyer les portraits des filles de leur maison, tels que Savoie, Mantoue, Toscane et autres, en furent donc pour leurs frais d'envoi. Nous avons insisté sur cette anecdote, relativement au portrait de la princesse Marguerite de Gonzague, par ce motif que nous avons tout lieu de croire qu'il fut fait de la main de Porbus, chargé, comme nous allons le démontrer d'une manière positive, de ces sortes de commandes à la cour de Mantoue. Ce qui est certain, c'est que cette même année il fit plusieurs portraits en miniature, sans doute sur cuivre, selon la mode de l'époque, portraits ordinairement charmants, ainsi qu'on en peut juger par le grand nombre qui en est conservé à Florence. Une lettre d'Annibale Chieppio, conseiller intime du Duc, en date du 15 août, le signale comme venant de terminer un petit portrait destiné par la duchesse Leonora à son fils Ferdinand, alors en voyage, puis il ajoute : « Le seigneur François Porbus parle aussi de certain autre *portrait* de Madame ; je crois qu'il ne l'a pu accommoder selon que l'eût voulu Votre Altesse, dans le même médaillon, qui s'est trouvé beaucoup trop petit [1]. » Bref, cette lettre est le premier document dans les Archives de Mantoue, contenant formellement le nom du peintre. Hâtons-nous de dire que désormais le chercheur se trouve hors des tâtonnements, des doutes et des hésitations, et qu'il lui sera commode de voir et de mettre en scène maître Porbus autrement que par conjectures et inductions. Le mariage projeté du prince héritier de Mantoue avec une des infantes de Savoie nous servira

hora i due cavalli, che in nome mio li saranno presentati insieme con alcuni *quadri di pittura*, i quali riceverò per gran gratia che gradiscano a V. M..... etc. » Le porteur était un certain Spadari, et l'ambassadeur alors en cour, un comte Lelio Arrigoni. Plus tard, en 1605, il est question encore de l'envoi d'une peinture représentant un *Saint Jean enfant*. Voyez une lettre du 17 janvier 1605, de l'envoyé A. Manerbio. (Archives de Mantoue, E. II. CORTE CESAREA. 3.

1. Archives de Mantoue, *Miscellanee delle Lettere*, 12 août 1605. Lettre du conseiller Annibale Chieppio à Son Altesse, alors en voyage. « Il signor Francesco, » dit-il pittore di V. A., a di passati mi portò il scattolino con dentro il gioiello, che sarà con questa mia, et mi disse con pª commodità lo dovessi mandare. Re ho dato conto a Madama Serenissima la quale mi ha detto lo rimetta a Fiorenza in mano del cavalier Giugni, acciò in absenza del signor Don Ferdinando lo riceva..... Dice il Sʳ Francesco che certo altro ritratto, credo di Madama, non si è potuto accomodare secondo il gusto di V. A. nello stesso gioiello, ritrovandosi essere assai più picciolo il scattolino... etc.

faire officiellement les portraits de Mesdames les Infantes. Voici la commission donnée au peintre sous forme de lettre familière :

Messer François, mon très-cher. Pour avoir les portraits d'après nature des Sérénissimes Infantes de Savoie, et sachant que je ne pourrais être mieux servi par personne que par vous, j'ai obtenu du Duc mon père et seigneur la permission de vous envoyer expressément à Turin selon que vous l'apprendrez par une lettre que Bonizzo vous écrit. Mettez-vous donc en voyage aussitôt que possible, j'ai donné des ordres pour que vous soyez pourvu de ce qui vous sera nécessaire. Dès que vous serez arrivé, vous présenterez la lettre ci-incluse que j'écris au comte Alexandre da Rho. Il vous favorisera et secondera en tout ce qui vous sera utile pour pouvoir remplir vos commissions selon mon désir. *Vous ferez donc deux grands portraits des deux Sérénissimes Infantes aînées, et un petit de la Sérénissime Infante Marguerite* pour être porté dans une petite boîte. Votre habitude est de surpasser les autres, faites donc en sorte, cette fois, de vous surpasser vous-même. N'inventez rien dans l'œuvre de ces portraits, faites-les véritablement tels que sont les modèles. N'ayant rien de plus à vous dire, je prie le Seigneur Dieu qu'il vous conserve [1].

A Messer François, Pourbus peintre

Le peintre tarda peu à obéir au jeune prince héritier, car, dès le 10 du mois suivant, il était déjà à Turin, prêt à commencer son ouvrage. Une lettre de lui, en date du 18 décembre, avise de son arrivée; mais jusqu'alors il n'a su qu'écrire à son mandataire, n'ayant encore pu rien accomplir qui fût en rapport avec sa commission. Ce n'est que la veille, le 17, qu'il a pu avoir le consentement de M. le Duc. Mais les Infantes se sont un peu ressenties du mauvais temps. Il faut attendre qu'elles soient bien disposées. Il fera de son mieux pour satisfaire le prince [2].

1. Archives de Mantoue. *Minute delle Lettere Gonzaga.* Lettre du prince héréditaire de Mantoue à Porbus, 1605, 22 nov. *Dalle Casette.* François de Gonzague était né le 7 mai 1586, de Vincent de Gonzague et d'Éléonore de Médicis, mariés deux ans auparavant. Il épousa Marguerite, Infante aînée de Savoie, en mars 1608, succéda à Vincent Ier son père, en février 1612, et mourut le 22 décembre de la même année, ne laissant qu'une fille, Marie de Gonzague, qui porta, en 1627, le duché de Mantoue dans la famille de Nevers, en épousant le prince Charles, duc de Rethel.....

« ..... Farete dunque due ritratti grandi delle due Serenissime Infante maggiore et un piccolo da portare in uno scattolino della Serenissima Infanta Margherita, procurando a questa volta di superar voi medesimo si come siete solito di avanzar gli altri. non volendo nel ritrarli doniate lioro cosa alcuna del vostro, ma che nella maniera che sono per l'appunto me li facciate. »

2. Archives de Mantoue. E. XIX. SAVOIA, 3. Porbus au Prince, 18 décembre 1605. Turin. « Serenissimo Signor mio et Padrone Colendissimo. Dopo che io guinsi quà in Turino, ch'era a li 10 fin a quest' hora non ho saputo che cosa mi potesse scrivere a V. A. S. per dar conto del fatto mio, non havendo ancora potuto principiare cosa alcuna intorno il servigio comandatomi da V. A. S. et questo non per altro si no che

Le 23 décembre, autre lettre, autres embarras, autres contre-temps. es Infantes l'ont assuré d'être prêtes aussitôt que seront passées les fêtes e Noël; mais il se doute bien que les choses ne se feront point aussi ite. « Dieu sait quand elles se feront, » dit-il[1]. Porbus raconte aussi que lonsieur de Savoie a éprouvé de grands déplaisirs de la part de la oupe des comédiens ordinaires de Monsieur de Mantoue. Il lui a paru ue les procédés qu'ils ont eus ne répondaient pas au respect dû à un si rand prince, et moins encore aux intentions de Monsieur de Manue, qui avait cependant bien prescrit au comte da Rho les mesures suivre pour obtenir leur congé du souverain. Voilà le comte bien conıs, surtout par rapport aux Infantes, qui se faisaient une joie de ces ımédies, et qui étaient impatientes d'entendre réciter (avant le départ ; la troupe) la pièce de la *Pescatoria* par la Flavie, ainsi que deux ıtres comédies pour lesquelles le Duc a fait apprêter une scène magnique dans le grand salon de la cour. En un mot, si on avait joué ces ımédies, les dispositions morales des Infantes eussent été meilleures[2].

·ima de hieri mattina non ho potuto avere il consenso del Serenissimo S. Duca di ıvoia, il quale dice al Sig. Conte da Ro, che le Sereniss. Infante stanno un poco resente di freddore per il cattivo tempo, et che subito che si sentiranno in meglior stato . A. se contenta che io facia i retratti nei quali me sforzarò di fare ogni deligenza onforme il desiderio de V. A. S..... Fra tanto io sto sempre pronto et preparato, spettando che me comandeno..... etc... Francesco Purbis. »

1. Archives de Mantoue. E. xix. Savoia, 3. Porbus au Prince, 23 décembre 1605. 'urin. « Non ho voluto mancare de avisare V. A. S. qualmente le Serenissime Infante ı'hanno rimesso sin a passato queste feste di natale a fare i suoi retratti, ma perche ubbito che forse andara più in longho, che Dio sa quando .. etc. »

2. *Id. ibid.* « Perciò che pare (dit Porbus), che al Signor Duca di Savoja sia arso alquanto strano il modo col quale i comici hanno proceduto nel trattare la sua centia, non havendo risguardo al termine che si deve a un tanto principe, ne anco a intentione del Sig. Duca di Mantova, che haveva mandato al Conte Alessandro da Ro ordine che se doveva tenere in procurar detta licensia, onde posso far fede a V. A. S. he il detto Conte è ritrovato molto confuso et fastidito per rispetto delle Serenissime ıfante le quale havevano pigliato singolarissimo gusto et piacere delle comedie, tando con aspettatione de vedere (avanti la partenza di Comici) recitare la *Pescatoria* alla Flavia con duoi altre comedie, per le quale il signor Duca ha falto fare una bellisima scena di gran spesa nel salon grande di questa corte, di maniera che se havessero ıtte le dette comedie saria stato manco il disgusto delle Serenissime Infante, come più articolarmente V. A. S. intenderà per lettere del detto Sig. Conte... etc. Francesco 'urbis. »

Le passage de cette lettre de Porbus relatif à ces comédiens alors en séjour à Turin xigerait de nombreux et intéressants commentaires que nous ne donnerons point ici. Nous les réservons pour un récit séparé, plein de révélations curieuses sur les mœurs omiques à cette époque. A la tête de la troupe dont parle ici Porbus était le célèbre

Quant à lui Porbus, rien ne le presse, sinon le sentiment qu'il a de ne pouvoir répondre aussi vite aux désirs du jeune prince, et la crainte de déplaire à Vincent Ier, son seigneur, qui lui avait prescrit de retourner pour les fêtes de Noël. Il espère d'ailleurs que le prince l'excusera près du Duc son père en lui expliquant tous les motifs du retard où il se voit obligé.

Voilà donc Porbus fort empêché, et ses pinceaux plus que lui encore. En attendant, le prince reçoit une lettre du peintre et sculpteur Federico Zucharo, qui lui met le sucre aux lèvres, lui parlant des deux Infantes que Porbus est chargé de *pourctraire*. Il les a vues la veille dans la galerie, il leur a parlé. « J'affirme, dit-il, à Votre Altesse que je suis demeuré fort satisfait de leur bonne grâce et belle manière, de leur visage agréable, de leur taille élancée. La seconde croît chaque jour en beauté et en noble aspect; elle est de carnation animée, fraîche, non absolument blanche mais d'un blanc tempéré; l'aînée est un peu plus grande, ainsi que le veut son âge, et belle aussi et avenante. Tels sont, mon prince, les portraits que j'en puis faire, et c'est au seigneur François Porbus à faire le reste, puisque cela est de son métier[1]. » De fait, Porbus était enfin l'œuvre vers la mi-janvier de 1606, ainsi que sa lettre du 19 en témoigne :

Sérénissime seigneur, mon seigneur et patron très-respecté,

Pour ne pas manquer à mon devoir envers Votre Altesse Sérénissime, je viens avec la présente vous aviser qu'après tout le temps perdu j'ai commencé le 16 le portrait de la Sérénissime Infante Marguerite, et le 18 j'ai esquissé celui de l'Infante Isabelle

Arlequin, aux appointements du duc Vincent Ier, et de la présence duquel les plus grandes cours se disputaient l'agrément. Rien de plaisant comme la correspondance échangée relativement à la troupe d'Arlequin, de Fritellin, de Lelio, de Cola, de Colombine, de Fulvie et de Flaminie. Nous raconterons leur odyssée, c'est-à-dire leurs jeux, leurs lamentations, leurs succès, leurs déplaisirs et leurs disputes, dans un travail formé et apprêté sous le titre de : *Les Comédiens ordinaires de Monsieur le Duc de Mantoue.*

1. Archives de Mantoue. E. XIX. SAVOIA, 3. La lettre ici en question est de Federico Zucharo, frère de Taddeo. Il fut chef de l'Académie de Saint-Luc : né en 1542, mort en 1609. Il y a lieu de croire que le prince de Mantoue avait aussi demandé à ce peintre célèbre un portrait de l'Infante. Les lettres de Zucharo, qui fut peut-être plus célèbre comme sculpteur que comme peintre, étant fort rares, nous nous faisons un devoir de reproduire entièrement celle-ci d'après l'original :

Serenissimo Signor Principe,

Con l'occasione de l'anno novo e far riverentia a V. A. S. gli ne auguro molti e molti felicissimi cosi il Sig. Dio gli conceda : con darli nova ancora gli sarà grata Circha al desiderio di V. A. S. di avere un vero ritratto della Sª Principessa quà, gli

J'ai trouvé une différence extrême de ressemblance avec les portraits que Votre Altesse a dans sa chambre, surtout dans celui de l'Infante Marguerite. Votre Altesse en pourra juger d'après le portrait que je fais, et qui, je crois, lui plaira, non pas tant pour la peinture que pour le sujet qu'elle représente. J'y emploie tout le peu d'art que j'ai, pour faire en sorte que Votre Altesse demeure servie dans la mesure vraiment bien grande qu'elle attend de moi. Les autres princesses manifestent aussi le désir d'être représentées : Madame Marguerite m'a demandé si je voulais les pourctraire; mais, n'ayant pas trouvé bon de déclarer quelle commission j'avais de Votre Altesse, je lui ai répondu que je ferais tout ce que m'ordonnerait Monsieur de Savoie. En tous cas, je travaillerai de manière à avoir accompli tout le service de Votre Altesse avant de me mettre à aucune autre œuvre, et j'attendrai ainsi ses ordres sur ce que j'aurai à faire quant aux autres portraits. Le chevalier Zuccaro envoie à V. A. la lettre ci-jointe, et je fais fin avec la plus humble révérence.

De Turin, le 19 janvier 1606.

De Votre Altesse Sérénissime,
Le très-dévoué et très-affectionné serviteur.
FRANÇOIS PURBIS[1].

Au sérénissime prince de Mantoue et de Montferrat.

feci sapere a V. A. S. che non era possibile rubarlo e di maniera che non potesse essere a pieno servita, come anche creduto avrà posuto avere aviso del Sig. Francesco Purbis inviato quà. Il medesimo, ma con saputa di S. A. S. quà si potrà far benissimo, ma altramente pare che a nissuno voglia dare tal commodità. Stia lieta e alegra V. A. S. che ambidoi le principesse riescono giornalmente più gratiose e di chiaro volto, e viva carne e non bruna come i ritrati che si son visti sin ora mostrano : ier sera apunto e non prima. Per molta diligentia fatone, mi vene insorta occasione di vederle lutte assieme et ancho parlarli, essendo venute a spasso nella galeria, ove io opero con li principi e principessine. Dico a V. A. S. che io ne restai grandemente soddisfatto della buono gratia, e maniera loro, di volti gratiosi, e di vita disposta ambedue, la seconda giornalmente crescie di bella gratia, di grave e venerando aspetto, e carnagione viva, frescha e gratiosa, non biancha biancha, ma di saporito colore : la prima è un poco più alta, come il tempo porta, et anch' essa di bello et nobile aspetto. Ecco, signor Principe li ritratti che io li posso dare di queste Serenissime Principesse : e poi, quia il Signor Francesco Purbis qui lasciato lo havra a lui fato il resto, poichè è sua particolar professione, e di tanto la suplico, restara di me servita in questo particolare. E con farli di novo riverenza si degniara preservarmi nella sua gratia, e alla tornata mia di Roma atendo poi la promessa, non avendone hora quà bisogno, e tutto per memoria della servitute mia con V. A. S. mi facia gratia tenermi ñi gratia della Serenissima Sª Madonna e Sᵒʳ suo Padre. Di Turino, il pᵒ dell' anno di Gennaro 1606.

Di V. A. S. Devotᵒ servitore,
FEDERICO ZUCHATO.

Al Sereniss° Sig. Principe di Mantova.

1. Archives de Mantoue. E. XIX. SAVOIA. 3. Porbus au Prince de Mantoue, 19 janvier 1606. Turin. « Serenissimo Signor mio, etc. Per non mancare al debito mio verso V. A. vengo con la presente avisarla, qualmente dopo tanto tempo perso io ho ali 16 di questo dato principio al retratto della Serenissima Infanta Margherita, et a li 18 ho anco abossato quello della Infanta Isabella, havento ritrovato grandissima differentia di simiglianza tra i retratti che V. A. S. ha costi nella sua camera, particolarmente in quello

Jusqu'en mars, nulles autres nouvelles; mais en date du 8 de ce mois, nous apprenons par une lettre du peintre qu'il était loin d'être resté inoccupé. Monsieur de Savoie avait pris goût à son talent; Mesdames les Infantes aimaient sa manière heureuse; la Cour, en un mot, lui avait fait des commandes. Écoutons-le :

Sérénissime seigneur, monseigneur et patron très-respecté,

J'envoie à Votre Altesse, dans la petite boîte ci-jointe, le portrait *en petit* de la Sérénissime Infante Marguerite. C'est avec déplaisir que je ne puis, conformément au désir de V. A., venir aussitôt lui présenter les autres portraits plus grandement exécutés. Votre Altesse les croit sans doute terminés, si elle juge d'après le long temps que j'ai passé ici. Certes, si je n'en avais point perdu, selon que le sait V. A., avant que j'aie pu commencer mon ouvrage, il eût été bien suffisant. Mais de plus, Monsieur le duc de Savoie m'a commandé pour son compte les portraits de toutes les infantes et de deux princes ses fils; j'ai dû les faire pour lui complaire. Il a aussi exigé de moi quelque autre chose pour son service et quelque chose encore pour les Infantes aînées, qu'il fut de mon honneur de ne pas refuser. Je crois d'ailleurs que tout ce que Leurs Altesses m'ont commandé sera du goût de la Votre, et comme pour toute chose il faut du temps, il me sera difficile, avec tant d'empêchements et malgré toute ma hâte, d'avoir fini avant Pâques. Et cela, d'autant plus que Madame Sérénissime, mère de Votre Altesse, m'a commandé aussi deux autres grands portraits. Je n'en ferai ici que les têtes, afin de pouvoir revenir plus vite au service de Votre Altesse, selon mon désir. Je me recommande à sa bonne grâce le plus que je puis, et je fais fin, lui baisant fort respectueusement les mains.

De Turin, le 8 mars 1606.

De Votre Altesse Sérénissime,

Le très-humble et très-affectionné serviteur.

FRANÇOIS PURBIS [1].

Au Sérénissime seigneur prince de Mantoue et de Montferrat.

della Infanta Margherita siccome V. A. guidicarà poi per il retratto di mia mano che io credo le piacerà non tanto per la pittura quanto per il soggetto che rapresenta, nel quale io vado impiegando tutta quella mia poca industria per fare che V. A. S. resta servita a quel tanto ch'ella aspetta del fatto mio. Le altre principesse sorelle monstrano desiderio ancora loro di essere retratti di mia mano, havendomi adimandato la Infanta Margherita se io voleva retrarle....., etc. »

1. Archives de Mantoue. E. XIX. SAVOIA. 3. Porbus au prince de Mantoue. 1606. 8 mars. Turin. « Serenissimo signor mio, etc... Invio a V. A. nel scatolino qui alligato il retratto piccolo della Seren. Infanta Margherita, dispiacendomi che' io non posso conforme il desiderio di V. A. venire cosi presto rapresentargli altri retratti in piu compita forma..... et se di piu il signor duca di Savoia non m' havesse comandato anco per conto suo i retratti di tutte la Sereniss. Infante e di doi principi, li quali ho bisognato cominciare per dargli satisfattione, oltre qualche altro servitio di detto signor duca et anco qualche cosa per la Serenissime Infante Maggiore che con honor mio non potea rifiutare.....; tanto più che Madama Serenissima madre de V. A. m' ha comandato ancora doi altri retratti grandi, delli quali non faro più altro che solo le teste per poter venire tanto piu presto....., etc. »

Par un *post-scriptum* joint à la précédente, Porbus croit devoir avertir le prince de Mantoue que le portrait-médaillon qu'il envoie a été fait d'après le portrait en grand; cela, pour certains motifs et pour plus brève expédition.

Ame vivante ne le sait, dit-il, sauf Monsieur de Savoie, à qui, une fois bien fini, j'ai voulu le montrer, afin que Son Altesse jugeât s'il était aussi vrai que nature. En somme, Son Altesse s'est montrée aussi satisfaite qu'il est possible. J'ai agi de la sorte, afin que, même par cette petite marque, le duc de Savoie puisse connaître la vivacité du désir de Votre Altesse, l'assurance qu'elle n'en pouvait plus de l'impatience d'avoir les grands portraits..... [1] »

Le 10 avril, tout ce bel ouvrage n'est point encore terminé. Le prince est pressant; Porbus écrit encore :

Sérénissime seigneur, monseigneur et patron très-respecté,

Monsieur le comte da Rho me dit de la part de Votre Altesse que je dois immédiatement faire emballer les deux portraits des Sérénissimes Infantes et les lui envoyer avec le retour de Brustolin, son estafier. Je l'eusse fait s'il ne me restait encore à donner la dernière main à ces portraits. Je dois retoucher aux figures pour conduire l'œuvre à perfection. Je ne l'ai pu faire jusqu'à présent, pour beaucoup de raisons que je dirai à Votre Altesse à mon retour. Puis, depuis quatre ou cinq jours, l'Infante Marguerite se sent indisposée; mais comme il ne s'agit de rien de grave, on espère la voir promptement rétablie. En attendant, pour gagner du temps, je ne manque point de solliciter mon congé de Monsieur le Duc de Savoie, et je le prierai de m'excuser si pour le moment je ne puis finir les portraits que j'ai commencés pour son service[2]. Que Votre Altesse soit donc assurée que de mon côté je ferai toute diligence pour revenir le plus vite auprès d'elle avec les portraits. Votre Altesse, à les voir, reconnaîtra si j'ai bien ou mal employé le temps que j'ai mis à les faire. Je me recommande humblement à sa bonne grâce, priant Dieu qu'elle lui accorde toutes les satisfactions qu'elle désire.

De Turin, le 10 avril 1606. »

De Votre Altesse Sérénissime,

Le très-dévoué et très-affectionné serviteur.

FRANÇOIS PURBIS.

Au Sérénissime prince de Mantoue et de Montferrat.

1. Archives de Mantoue. E. XIX. SAVOIA. 3... « Dopo scritto la qui annessa ho ancora da avisar V. A. qualmente il retratto qui alligato à cavato dal retratto grande per alcuni degni respecti, et anco per più breve speditione, pero fatto con ogni deligenza senza saputa d'anima viva, che solo il signor duca di Savoia... acio che S. A. giudicasse se era ben simigliante al naturale, etc. »

2. *Id. ibid.* « ..... Cio che io havria fatto, se a detti retratti non vi mancava ancora di dare la ultima mano sola alle effigie per dar il compimento et perfectione a tutta l'opera..... Fra tanto per avanzar tempo io non manco di solecitare la mia speditione del signor duca di Savoia al quale io pregharo di scusarmi se per hora non posso fornire i retratti che per l'A. S. ho cominciati..... »

Comment se termina le séjour de Porbus à la cour de Monsieur de Savoie, une lettre du comte Alessandro da Rho, datée du 28 avril 1606, nous permet d'en être informé. Ce fut à la satisfaction complète de tous. Le Duc, les Infantes, tous ceux qui virent les portraits en admirèrent la ressemblance frappante, le soin et la beauté, *come per la vaghezza et diligenza usatali*. Mesdames donnèrent au peintre une magnifique chaîne d'or. Il reçut d'autres dons, et partit pour sa bonne cour de Mantoue, muni de la lettre qui attestait ses bons services [1]. Le portrait de l'Infante aînée, fait et présenté par Porbus au prince qui l'avait commandé, fut-il de quelque influence sur l'esprit et le cœur dudit prince? Il le faut croire, car, la politique aidant, le mariage de François de Mantoue et de l'Infante Marguerite de Savoie fut aussitôt conclu, pour être accompli deux ans plus tard. Qui en voudra connaître les cérémonies et les pompes devra rechercher la publication récente de M. Federico Stefani, présentée sous le titre de : *La feste di Torino nel Carneval del* MDCVIII, *per nozze della Serenissima Infanta Maria Margarita di Savoia, col principe di Mantova Francesco Gonzaga* [2].

Quant au sort de ces portraits intéressants, il ne nous a pas été possible de le découvrir. La galerie ducale de Mantoue fut dispersée en 1627 et 1628. L'Angleterre en acquit la plus grande et belle part. Nous n'avons pas retrouvé, dans les procès-verbaux de la négociation de la vente faite à Daniel Nys pour le compte du roi Charles Ier, la mention de ces ouvrages de Porbus. Un seul document de l'année 1640, publié par le comte d'Arco, affirme combien était appréciable l'exécution du portrait de l'Infante aînée de Savoie. Monsignor Tarabuzzi écrit, en effet, de Rome, le 12 mai 1640, à la duchesse Marie, fille de Marguerite, pour

1. Archives de Mantoue. E. XIX. SAVOIA. 3. Le comte Alessandro da Rho, souvent nommé dans ces lettres, était sans doute un maître ou grand maître des cérémonies à la cour de Turin. Il fut fort mêlé à l'affaire des comédiens ordinaires de Monsieur de Mantoue, dont Porbus a parlé précédemment. Un *post-scriptum* à sa lettre du 28 avril 1606 prévient le duc de Mantoue qu'à l'instant un envoyé de l'Excellentissime dame Mathilde est venu le prier de demander en son nom à Son Altesse qu'elle veuille bien lui faire faire par Porbus un petit portrait de l'Infante Marguerite semblable à celui que possède déjà Son Altesse, et pour être porté au cou. Or cette madame Mathilde était la fille naturelle de Monsieur de Savoie et de Béatrix Langosco, légitimée dès 1578; elle fut mariée en 1607 à Charles d'Albigny, l'un des conseillers de Charles-Emmanuel. Sur la personne de ce prince, sur sa politique, sa famille et sa cour, voyez la *Relazione di Savoia*, par Simon Contarini, ambassadeur de Venise en 1601. *Recueil Alberi*, t. XI, p. 234 et suiv. Le portrait du duc, tracé de main de maître, est à la page 289.

2. Publication à cent exemplaires seulement. Venise, typographie de G. Cecchini, 1868.

lui signaler que parmi des tableaux légués par un certain Pietro Morrone à l'église de Saint-Charles du Corso, et dont la vente est imminente, se trouve un portrait en pied de l'Infante, mère de Son Altesse, peint par Porbus, « portrait si beau que plus beau ne se peut voir, » et venu échouer à Rome, sans doute, à l'époque du sac de Mantoue. Il lui propose de l'acquérir, l'esmtiant deux cents écus, et assurant qu'on l'aura peut-être pour cinquante[1]. Qu'est devenu depuis ce tableau? Telle est la question que nous adresserions avec empressement à l'*Intermédiaire des chercheurs et des curieux*, si ce bon et piquant journal n'avait, pour le plus grand déplaisir desdits chercheurs et curieux, suspendu le cours de son intéressante fortune[2]. Revenons à notre peintre.

Porbus, à peine de retour à Mantoue, dut employer ses pinceaux au service d'un autre mariage. Cette année, en effet, Monsieur de Mantoue était en veine de faire des alliances pour sa maison. En même temps qu'il avait pensé au duc de Savoie pour marier son fils, il pensa à la famille de Lorraine pour marier sa fille. Au mois de mars, Madame Marguerite de Gonzague fut fiancée au Duc de Bar. Porbus fit donc le portrait de la jeune princesse, alors dans tout le charme de l'adolescence : elle entrait en sa seizième année. Puis vint le moment de la conduire au duché de Lorraine, et à cette occasion nous entrons dans un nouvel épisode de la vie de Porbus, chargé d'aller rejoindre en cour de France la duchesse de Mantoue, Madame Éléonore, sœur de la reine, qui s'y était rendue en juillet, après avoir accompagné sa fille à Nancy, où s'étaient célébrées les cérémonies du mariage. Quelques détails rétrospectifs sont ici nécessaires. Le fait de ce voyage de Porbus, présenté au roi et à la reine de France par leur sœur et belle-sœur, est capital dans l'existence du peintre, et il ne faut point chercher ailleurs qu'à cette époque l'origine de la décision que prit plus tard le maître de s'installer définitivement à Paris.

1. Voyez *Delle Arti e Degli Artefici di Mantova*. Notizie raccolte ed illustrate con disegni e documenti, da Carlo d'Arco. Mantoue, Benvenuti, 1859, t. II, p. 175. « Il signor Gaspare Morrone rapresenta a V. A. siccome la pittura e ritratto lasciato da suo zio a San-Carlo del Corso asistano per vendersi in adempimento di legati, onde assendo frà quelli un ritratto in piedi della signora infante madre di V. A. di Purbis tanto bello che più non se può dire, già nel sacco furato a cotesta galleria et portato qui, et parendogli che stasse molto bene alle mani di V. A. glielo fa sapere accio volendolo comperare gliene faccia far motto. »

2. Le dernier numéro paru est du 10 décembre 1867. Nous formons avec ardeur le vœu de le voir reparaître. Puissent M. Charles Read, son érudit et actif fondateur, et de nombreux souscripteurs nous entendre !

II.

PREMIER VOYAGE DE FRANÇOIS POURBUS A PARIS (1606).

Il y avait longtemps que la duchesse de Mantoue avait été priée de venir à la cour par le roi son beau-frère [1] : et comme ce n'était pour rien moins que d'y être marraine de M. le Dauphin, elle avait attendu qu'avis lui fût donné de la date des cérémonies du baptême pour faire ses apprêts de grande princesse à l'occasion d'un voyage de cette importance. M. le Dauphin était né le 27 septembre 1601, le roi avait élu la marraine dès le 15 octobre; mais en réalité le baptême ne fut célébré que cinq ans plus tard, en septembre 1606. Voici dans quels termes, inédits jusqu'à présent, le roi de France écrivait à son cousin le duc de Mantoue pour lui faire part de la volonté où il était de voir le Dauphin tenu sur les fonts par Madame la duchesse :

Mon cousin, la Royne ma fame vous a averty pour nous deus de la nayssance d[illegible] fyls que Dieu nous a doné, dont ie suys certayn que vous naurès receu moyns de jo[illegible] et de contantement que nous mesmes. Je me conjouys aussy avec vous, vous asseur[illegible] de la bonne dyspossysyon de la mère et du fyls qui cera nourry à aymer les vôt[illegible] comme vous l'estes du père et dautant que ie desyre tesmoigner à tout le monde [illegible] time que nous fésons de vôtre amytyé et de celle de ma sœur vôtre fame je lay es[illegible] pour lever mondyt fyls sur les fons de baptesme avec Notre St Pere le pape et [illegible] oncle le grand duc de Toscane au moyen de quoy ie vous prye avoir agreable que [illegible] ayons de vous et delle ce contantement et quelle y vienne en persone et ie vous as[illegible] quelle y cera honoree et cherye come elle meryte ainsy que vous fera antandre [illegible] ambassadeur resydent à Rome par la voye duquel ie vous anvoye la presente, pr[illegible] Dieu mon cousyn quyl vous ayt an sa saynte et dygne garde.

Ce xv[illegible] octobre à Fontenebleau.

HENRY.

A mon cousyn le duc de Mantoue [2].

Pendant les cinq années qui séparent la date de l'invitation roy[illegible] avec la réponse effective de la duchesse, de nombreuses lettres intim[illegible] et familières, ainsi que de fréquents envois réciproques de visiteurs, tou[illegible] jours porteurs d'aimables dons, entretinrent la facile amitié de ces sou[illegible]

1. Éléonore, duchesse de Mantoue, ainsi que Marie, reine de France, étaient filles du premier lit de François de Médicis, fils de Côme Ier, marié, le 16 décembre 1565, à Jeanne d'Autriche, fille de l'empereur Ferdinand Ier. Un superbe portrait d'elle, fait par Rubens, se voit en la salle de la bibliothèque à Mantoue.

2. Archives de Mantoue. E. XV. FRANCIA. II. *Lettere di Sovrani.*

verains, de puissance si différente. Nous avons recherché et lu la correspondance des deux sœurs. On la dirait de deux bonnes dames se plaisant à s'entretenir de leurs petits faits de famille, et s'adressant de gentils cadeaux pris au royaume des modes. Voici une « escharpe » envoyée à la reine. La reine répond... : « laquelle j'ay trouvée très-belle et la garderay soigneusement pour l'amour de vous, et vous en remercye très-affectueusement. Elle est faitte à la façon d'Italye; mais je vous en ay faict faire une à la façon de France, que je vous envoyeray aussy tost quelle sera achevée affin que vous jugiez quelle mode sera plus agreable et commode [1]. » Voilà des « boucquetz, coiffures de teste, chaussettes, voilles et les autres besoignes lesquelles j'ay trouvé tres belles et ont este tres bien et soigneusement apportees. Je vous en remercye de tout mon cœur et rechercheray quelque chose digne de vous par de ça pour m'en revancher [2]. » Voici un « portraict » du dauphin qu'elle lui envoie pour qu'elle ait à le connaître avant d'en être la marraine. « Ma sœur, lui dit-elle, Hieronimo, votre bouffon, a entretenu icy quelque temps le roy, monseigneur et moy, et s'en retourne maintenant si bien informé de toutes occurences et nouvelles de ceste court qu'il vous les dira mieux que je ne les vous pourrois escrire. C'est pourquoy je m'en remettray sur luy. Il vous representera entre autres choses lestat auquel il a vu mon filz et ma fille qui est tel que ie m'asseure que cela accroistra en vous le desir que vous avez de les voir et affin que vous en receviez quelque contentement en attendant votre venue je vous envoye ung nouveau portraict que ay faict faire de mon filz sachant bien qu'il vous sera fort agreable [3]. »

Or, en 1604, à la date du 29 septembre, un certain Nicolas Rogier, valet de chambre de la reine, chargé de ses petites affaires et commissions, écrivant à la duchesse Éléonore pour l'aviser qu'il doit incessamment lui porter, de Paris à Mantoue, plusieurs beaux présents de la part de la reine, dit entre autres choses notables :

« J'ai conduit à Fontainebleau un peintre pour faire les portraits de Leurs Majestés, et en même temps je suppliai Sa Majesté qu'elle voulût bien commander qu'un peintre fît leurs portraits en grand, et Sa Majesté me répondit de mauvaise humeur : *Je ne me prêterai pour cela volontiers à aucun peintre, sinon au peintre de Mantoue.* Je puis assurer à Votre Altesse Sérénissime que jusqu'à présent il ne s'est encore rencontré aucun peintre qui ait su faire le portrait du Roi [4]. »

1. Archives de Mantoue. E. VX. FRANCIA. II. *Lettere di Sovrani.* 2 juin 1603. Fontainebleau.

2. *Id., ibid. Sans date.*

3. *Id., ibid.* 30 octobre 1603. Fontainebleau.

4. Ce Rogier signait tantôt « Nicolas Rogier, » tantôt « Nicolaus de Rugiers. » Il

Tout permet de croire que le peintre de Mantoue dont le roi de France ou la reine parle ici n'est autre que Porbus. C'était, en effet, un de ses ouvrages que le duc ou la duchesse avait envoyé à la cour, et c'était sur ces échantillons, si fort tenus pour agréables, que se basait le désir du roi de le voir en personne. Aussi est-ce pour ce motif, et à ces sollicitations, que lorsque, deux ans plus tard, la duchesse Éléonore fit séjour chez la reine sa sœur, le duc de Mantoue lui dépêcha Porbus, son peintre, sachant bien à l'avance quel accueil gracieux il lui serait fait par le roi et la reine.

La Duchesse partit vers le 15 mai 1606, avec sa fille, fiancée pour Lorraine. Le Duc lui fit compagnie jusqu'à Augsbourg et s'en revint à Mantoue par Munich et Inspruck. La Duchesse tira ensuite vers Nancy, où elle fut le 17 juin, et où elle séjourna pour les fêtes du mariage jusqu'à la mi-juillet. Prenant alors le chemin de France, elle arriva le 22 à Villers-Cotterets, où Porbus, parti de Mantoue seulement le 12 ou le 13, avec force lettres et paquets que lui avait confiés Monsieur de Mantoue, la vint rejoindre [1].

Les premières nouvelles que Madame Éléonore fit adresser au duc son mari sur l'accueil et la réception en France sont datées du château de Villers-Cotterets; et, tant de Paris que de Fontainebleau et de Monceaux, ses propres lettres ne tarissent pas sur les plaisirs, les fêtes et les agréments de ce voyage. Un mot d'elle sur le roi peint à merveille ce prince incomparable : « Que Votre Altesse me croie, dit-elle, quant je lui dis que le roi est un homme à se faire aimer par les pierres elles-mêmes [2]. » Puis elle loue les beaux jardins, leur bel entretien, les plantes rares, et voilà le Duc si enchanté de ces descriptions qu'aussitôt il prie par lettres sa femme d'obtenir du roi qu'il lui permette de ramener

écrivait comme un valet qui écrit mal. « ... Gia 15 giorni, io menay a Fontanablau un pitor per far gli ritratti di Loro Magesta, et cossi io suplicay a Sua Magista per aver comodita per un pitor di far gli ritratti di Lor Magista in grando, et Sua Magista mi riposo mal volontieri. « Io daro comodita a nissuno si non al pitor di Mantua. » Io prometto a V. A. S. che non è stato ancora fino a ora nissun pitor che abbia saputo far il ritratto di Sua Magista. »

Di Parigi a di 29 settembre 1604.

1. Le document, qui permet de déterminer la date du départ de Porbus, le 12 juillet, de Mantoue, est la minute d'une lettre du duc, dont l'original fut remis au peintre. La minute ne porte pas d'adresse. Il y a seulement : « Serenissima mia signora e cognata osservandissima. » C'est une lettre sans aucune importance et toute de compliment.

2. Archives de Mantoue. *Lettere dei Gonzaghi.* « Credami Vostra Altezzo che il Re gli è un homo da farsi amare in fino alle pietre. »

avec elle le fils de son jardinier avec force plantes pour les cultiver à l'heureuse mode de France dans ses jardins du Mantouan [1]. Quant à Porbus, c'est d'après lui-même que nous sommes informés de son sort. Sa lettre du 20 août, écrite à Paris le jour même où la reine lui a fait cet honneur de lui donner séance, comporte des plaintes sur les gens de la douane à Lyon, mais ne révèle point qu'il soit mécontent des personnes de la cour à Paris.

Sérénissime seigneur et patron très-respecté,

J'ai, par une mienne lettre en date du 3, à Paris [2], avisé Votre Altesse de mon arrivée le 22 du mois passé à Villers-Cotteretz, où se trouvait Madame Serenissime en compagnie du roi et de la reine. Mon serviteur arriva depuis à Paris, le 13, avec les deux caisses en bon état. Il eut cependant à supporter beaucoup d'ennuis avec les douaniers de Lyon, qui, sans aucun respect, prétendaient les ouvrir et les visiter. Il en eût été ainsi sans l'aide de certains négociants de l'endroit, aux soins desquels j'avais recommandé la chose; bref, elles n'ont pas été ouvertes. Quant au voyage en Flandre, que Votre Altesse m'a commandé de faire, j'en ai parlé avec Madame Serenissime, qui, considérant la brièveté du séjour qu'elle doit passer ici, m'a dit que tant et tant de choses ne se peuvent faire en aussi peu de temps. Madame m'a donc ordonné de retourner avec elle à Mantoue, puisque Votre Altesse désire que je revienne et que les commissions que je devais accomplir en Flandre pour le service de Votre Altesse ne sont pas tellement importantes qu'on ne les puisse traiter par lettres, chaque fois que Votre Altesse le trouvera bon. J'ai commencé hier le portrait de la reine, en sa présence, à la grandissime satisfaction de Sa Majesté, et applaudi par les autres princesses. Ce soir, je dois aller à Saint-Germain pour faire le portrait du Dauphin, et j'espère de faire aussi celui du roi, le tout pour être porté à Votre Altesse Serenissime, à laquelle je baise les mains avec tout le respect que je lui dois.

Paris, le 20 août 1606.

De Votre Altesse Serenissime,

Le très-humble et très-dévoué serviteur.

FRANÇOIS PURBIS [3].

1. Archives de Mantoue. *Lettere dei Gonzaghi*. Mantoue, 6 août 1606. Le Duc à la Duchesse. « Non posso dir a V. A. quanto desiderio habbia eccitato in me de vedere coteste grandezze al rappresentarmi i trattamenti ricevuti, l'amorevolezza et affabilità del Re, la buona maniera di coteste principesse, et sopra tutto la bellezza, et amenità de giardini, de quali sa quanto gusto io sia solito di riceverne et poterne partecipare il meglio che si potrà cosi lontano. Riceverò a particolar favore da S. Maestà se si compiacerà di concedermi, come si è offerto, il figlio del suo giardiniero, che si contentera V. A. di condurre seco in Italia, et se ci saranno certi semi o piante, che non habbiamo in queste bande, potrà ordinare, ch' egli nee porti, perchè possa con essi mostrar maggiormente l'eccelenza della sua virtu, et noi qui godere della varietà che tanto viene stimata per ornamento dei giardini. »

2. Nous n'avons pu retrouver cette lettre du 3 août signalée par Porbus.

3. Archives de Mantoue. E. XV. FRANCIA. 3. *Lettere degl' Inviati*. 1605-1608. Porbus

Et de fait, le peintre alla ce même soir à Saint-Germain, où habitait M. le Dauphin, car, dans le *Journal manuscrit* du bon Herouard, médecin ordinaire du royal enfant, nous trouvons cette note, datée du 20 août : « *Pendant qu'il mange, le sieur Francesco Pourbus, peintre de M. le duc de Mantoue, le pourtraict de son long*[1]. »

Nuls autres détails sur le premier voyage de Porbus à la cour de France. M. le Dauphin fut baptisé le 14 septembre à Fontainebleau, M. le cardinal de Joyeuse parrain, Mme la duchesse de Mantoue marraine. Elle laissa la cour de France ce même mois, pour rentrer en la sienne, où elle fut dans le courant d'octobre. François Porbus y arriva avec elle.

ARMAND BASCHET.

(La fin au prochain numéro.)

au Duc de Mantoue. « Serenissimo signor et padron colendissimo. Havendo per una mia data in Parigi a li 3 di questo avisato V. A. del mio arrivo ali 22 del passato à Villecoutré ove era Madama Serenissima col Re et la Regina..... In quanto alla mia andata in Fiandra conforme V. A. m' haveva comandato, ne ho conferito con Madama Sereniss. la quale considerando la brevità del tempo..... Hieri cominciai il retratto della Regina in presentia sua, con grandissima satisfattione di S. Maestà et applauso d'altre principesse, et questa sera debbo andare a San Germano per fare il retratto del Dolfino, et io credo de fare anche quello del Re, il tutto per portarlo a V. A. S. alla quale inchinandomi con ogni debita reverentia bacio humilmente le mani.

Parigi, 20 agosto 1606.

Les lettres et dépêches à consulter sur le séjour de la duchesse de Mantoue à la cour de Lorraine d'abord et à celle de France ensuite sont : E. XVI, *Filza*, 743. Nancy, 8 juillet. Villers-Cotterets, 21 et 22 juillet. Paris, 3, 7, 19, 24 et 29 août. Fontainebleau, 11 et 12 septembre. Lyon, 2 octobre. E. XV. Paris, 26 juillet, 19 août, 1er octobre. *Correspondance* de Filippo Persia, Lelio Arrigoni, etc.

1. « *Histoire particulière du roi Louis XIII depuis le moment de sa naissance jusqu'au 27 janvier 1628* », par Jean Herouard, sieur de Vaugrigneuse, premier médecin. Six volumes in-folio, conservés à la Bibliothèque impériale, département des *manuscrits*. Pendant cette même année 1606, le Dauphin fut peint une autre fois à Saint-Germain par Martin, et une fois à Fontainebleau par Fréminet. Le 10 mai 1606, « M. Martin, son peintre, vient pour le peindre : le peint armé de son corselet sous sa robe de velours cramoysi garnie d'or, l'espee au costé et la pique de la main droite, la teste couverte de son bonnet de satin blanc d'enfant avec une plume blanche. C'est la première fois qu'il a été ainsi peinct. » Le 18 décembre 1606, à Fontainebleau, « M. Fréminet commença de le peindre. » Jacob Bunel le peignit en 1610, le 5 février, à Paris. « En estudiant, il est peinct par Bunel, peinctre excellent, qui est au Roy. » Voyez *Le Roi chez la Reine*, etc. Deuxième édition. Appendice, pages 433, 436, 462.

DONATELLO

DONATELLO est, sans contredit, le plus grand des sculpteurs toscans qui précèdent Michel-Ange, et s'il est loin d'égaler la vigueur et la puissance de conception de ce dernier, il lui est de beaucoup supérieur au point de vue de la délicatesse du travail, de la vérité des détails, de l'expression du caractère et de l'habileté d'exécution, soit dans le maniement du bronze, soit dans celui du marbre. Le fils de Niccolo di Betto Bardi naquit à Florence en 1386, et fut baptisé sous le nom de Donato. Dans sa première jeunesse, il étudia, dit-on, sous le peintre Bicci di Lorenzo qui, d'après des documents récemment découverts, était aussi sculpteur[1]; mais ce fait, quoique présentant un certain intérêt historique, n'explique nullement le talent précoce de Donatello, qu'il devait tout entier à lui-même, comme tant d'autres grands maîtres, car Bicci ne fait pas plus pressentir Donato que Cimabuë n'annonce Giotto, que Verocchio, Léonard de Vinci, ou Ghirlandajo, Michel-Ange.

Donatello n'avait, dit-on, que seize ans lorsque les juges qui présidaient le concours pour la porte du Baptistère lui demandèrent son opinion sur les projets présentés. Si l'anecdote est vraie, elle montre quelle estime on faisait déjà de son jugement dans les questions d'art. Nous savons qu'il ne fut pas lui-même au nombre des concurrents, bien que

1. Voir le *Couronnement de la Vierge*, en terre cuite, dans une lunette au-dessus de la porte de San-Egidio, qui a été attribuée, jusqu'à ces derniers temps, à Dello Delli. Un document publié par le professeur Milanesi dans l'*Archivio storico Italiano*, t. XII, disp. 3, p. 183, note 1, année 1860, fait mention de sommes payées à Bicci pour ce travail.

Vasari l'affirme positivement ; mais il ne faut jamais oublier, quand on consulte cet auteur, qu'il est tour à tour historien, conteur et improvisateur [1].

Dès son enfance, Donato vécut chez un riche banquier florentin, Ruberto Martelli, qui non-seulement lui donna une demeure et lui fournit le moyen d'étudier, mais encore qui lui fut, pendant toute sa vie, un ami fidèle, et, dans son testament, enjoignit à ses héritiers de ne jamais engager, vendre ou donner aucun des ouvrages de Donatello [2].

Avec la protection d'un patron riche et bienveillant, Donatello put se livrer à ses études sans se préoccuper de ses besoins matériels, ce qui ne l'empêcha pas de consacrer toute son énergie à ses travaux, et de recevoir d'ailleurs les franches et courageuses critiques de son ami Brunelleschi, dont il appréciait pleinement la valeur, ainsi que le montre l'histoire de son crucifix. Consulté par Donatello, Brunelleschi répondit que le Christ ressemblait à un paysan ; le jeune sculpteur, quelque peu mortifié, répliqua qu'il était beaucoup plus facile de critiquer que de bien faire. Dédaignant de répondre, Brunelleschi se retira et modela un crucifix plus en harmonie avec son idéal, et un matin, ayant d'aventure rencontré Donatello dans la rue, il l'invita à venir déjeuner dans son atelier. Ils s'y rendaient ensemble, quand Brunelleschi, feignant d'être obligé de s'absenter un moment, pria son ami de le précéder et d'emporter la provision d'œufs, de fromage et de fruits qu'il venait d'acheter au marché. Sans être observé, il suivit Donatello jusqu'à la porte de l'atelier; là il le vit, aussitôt qu'il eut aperçu le crucifix, laisser tomber de son tablier toutes les provisions qu'il contenait, en s'écriant, dans un transport d'admiration : « A côté de ce Christ, le mien n'est vraiment qu'un paysan crucifié [3] ! »

Peu de temps après le concours, les deux amis se rendirent à Rome :

1. A l'appui de cette remarque, nous avons le témoignage de son collaborateur Dom Miniato Pitti, moine olivétain, qui dit : « La première fois que Giorgio imprima son livre, je l'aidai grandement, en lui fournissant une quantité de contes et une infinité de mensonges; mais il refusa mes services pour sa seconde édition, et augmenta tellement son ouvrage, ajouta tant de choses et les mêla si bien, que je ne peux même plus reconnaître mes propres inventions. » (Gaye, *Carteggio*, t. Ier, p. 150, note.)

2. Volonté qui n'a pas été respectée par le marquis Martelli, aujourd'hui vivant, qui s'est dessaisi de plusieurs de ces trésors héréditaires.

3. Le crucifix de Donatello est à Santa-Croce; l'opinion la plus généralement reçue admet que celui de Brunelleschi est à Santa-Maria-Novella. Il existe à San-Giorgio-Maggiore, à Venise, un christ en bois que les uns attribuent à Brunelleschi, les autres à Michelozzo.

là, Brunelleschi, transporté d'admiration à l'aspect de ces ruines grandioses qu'il contemplait pour la première fois, renonça presque à la nourriture et au repos, afin d'avoir plus de temps à donner à l'étude; déjà préoccupé de l'idée de couronner la cathédrale de sa ville natale d'une coupole digne de ce noble édifice, il s'adonna surtout à l'étude du dôme du Panthéon, selon lui le modèle le plus fécond en enseignements. Donatello, de son côté, étudiait et dessinait tous les morceaux de sculpture antique qu'il rencontrait, et, aidé de Brunelleschi, il exhumait de nombreux débris de corniches, de chapiteaux et de bas-reliefs; si bien qu'un jour ils déterrèrent un vase plein de médailles, ce qui, dès lors, les fit souvent désigner dans les rues comme étant des chercheurs de trésors. Nous trouvons une preuve de leur enthousiasme pour les œuvres d'art dans le voyage de Cortone que Brunelleschi entreprit pour aller visiter un des sarcophages du Dôme, dont Donatello lui avait fait une description animée [1].

Après deux ou trois ans de séjour à Rome, Donatello retourna à Florence, où il commença sa carrière de sculpteur, sans toutefois donner dans ses premières productions de marques spéciales des études auxquelles il s'était livré et sans indiquer aucune grande individualité. Nouvel exemple qui nous montre combien souvent l'idée sommeille pendant de longues années dans le cerveau de l'homme de génie ; comment elle inspire tout à coup des œuvres qui, bien qu'en apparence sans aucun rapport avec le présent, se déduisent logiquement du passé : travail de l'intelligence presque identique à celui de la nature : le germe est confié à la terre, il semble mort, mais il se développe et soudain produit de tendres feuilles, de fraîches fleurs, des fruits mûrs.

L'*alto relievo* représentant l'Annonciation dans la chapelle Cavalcante à Santa-Croce, et les statues de saint Pierre et de saint Marc, à Or-San-Michele, ont probablement été exécutés par Donatello dans les cinq ou six années qui suivirent son retour de Rome [2]. Elles n'offrent aucune qualité saillante et n'appellent ni l'éloge ni le blâme, justifiant l'éloge négatif que Michel-Ange a fait du saint Marc : « Qui donc pourrait se refuser à ajouter foi à l'Évangile prêché par un homme qui respire si bien l'honnêteté? » Mais qui songera à s'arrêter devant le saint Marc de Donatello, quand, dans une niche voisine du même édifice, il peut

1. Il représente le combat des Centaures et des Lapithes, et se voit encore dans la Cappella Tomaso, dans la Pieve di Cortona.

2. Pour les documents relatifs au saint Marc, consulter Gualandi, *op. cit.*, IVe sér., p. 104-108.

voir le saint Georges, qui passe, à bon droit, pour la plus belle personnification du héros chrétien que jamais statuaire ait sculptée dans le marbre? Une main appuyée sur un bouclier reposant à terre, l'autre tombant le long du corps, la tête levée, le regard perçant, il semble prêt à attaquer un ennemi mortel. Tout montre en lui cette froide résolution qui assure la victoire : son corps tout entier et même la légère compression de sa main droite indiquent la pensée dominante. Dans le soubassement de la magnifique niche gothique où il est placé, un bas-relief plein de mouvement, et composé admirablement, représente le saint terrassant le dragon; mais malheureusement il a beaucoup souffert des injures du temps.

Nous arrivons maintenant à une série de travaux importants, dans l'exécution desquels Donatello fut secondé par le Florentin Michelozzo Michelozzi [1], tout à la fois architecte et sculpteur. Ce sont les tombeaux du cardinal Brancacci, de Bartolomeo Aragazzi, et du pape Jean XXIII. Le dernier, indépendamment de son mérite comme œuvre d'art, offre ce double intérêt, qu'il rappelle le grand schisme de l'Église, et qu'il est le dernier tombeau papal que l'on rencontre hors de Rome [2]. Peu d'existences ont été aussi agitées que celle de ce pape; né à Naples, Balthazar Cossa, dans sa jeunesse, fut tour à tour célèbre comme homme de lettres, comme orateur, comme poëte et comme soldat. Alors qu'il était légat à Bologne, sous les papes Grégoire XII et Alexandre V, il chercha, par une suite de manœuvres perfides, à soumettre les villes de la Romagne, et se rendit tellement impopulaire que les Bolonais se soulevèrent aussitôt après son élection, s'emparèrent de la forteresse où il avait mis garnison et, la rasant, refusèrent de traiter avec lui, à moins qu'il ne reconnût les droits municipaux qu'ils venaient de reconquérir. A cette époque, deux autres papes prétendaient au titre de successeurs légitimes de saint Pierre: Grégoire XII qui, soutenu par le roi de Naples Ladislas, alors maître de Rome [3], s'était réfugié à Naples, et Benoît XIII qui, reconnu par la France et par l'Espagne, vivait à Avignon. Mais Grégoire et Benoît, déposés par le concile œcuménique de Pise, refusant de se soumettre à cette décision, les puissances chrétiennes forcèrent le pape Jean de convoquer à Constance un nouveau concile pour mettre fin à un schisme aussi scandaleux. Pour se concerter avec l'empereur Sigismond sur les arrangements préliminaires, Jean se rendit à Crémone, où il échappa à une mort

1. Gaye, p. 117 et seq.
2. Gregorovius, *Tombeaux des papes*, p. 143.
3. Dont il s'était emparé en 1408.

presque certaine, car le seigneur de la ville, Gabriolo Fondolo, confessa plus tard que, se trouvant avec le pape et l'empereur sur la plate-forme du clocher de Crémone, il avait eu la pensée de les précipiter tous deux du haut en bas, pour occasionner dans la chrétienté une révolution inattendue dont il aurait pu profiter. Ayant échappé à ce danger, le pape Jean continua sa route pour se rendre au concile; il fut accusé de crimes, sous *soixante-neuf* chefs différents, fut déposé, et enfermé à Heidelberg par ordre du nouvel élu, le pape Martin V. Ayant enfin reconnu la validité de l'élection du nouveau pontife et imploré son pardon à genoux, Jean obtint sa grâce et fut nommé cardinal quelques mois avant sa mort, qui eut lieu à Florence en 1419. L'inscription placée sur sa tombe, qui le qualifiait de *quondam papa*, porta ombrage à Martin V, qui voulut la faire enlever; mais le principal magistrat s'y refusa, en disant : *Quod scripsi, scripsi* [1]. Le tombeau nous présente l'effigie d'après nature, et certainement non flattée, du défunt, étendu sur une couche de bronze doré, au-dessous d'une lunette où se trouve un bas-relief de la Madone et de l'enfant Jésus, avec des anges. Les statuettes de l'Espérance et de la Charité, dans les niches sur la partie antérieure du soubassement, sont de Donatello; celle de la Foi est de Michelozzo.

Nos deux sculpteurs travaillaient encore à ce tombeau quand ils commencèrent celui du cardinal Brancacci [2]. Compatriote et chaud partisan du pape Jean, il l'avait couronné à Bologne, et l'avait servi comme vicaire et comme légat à Naples. Longtemps avant sa mort (il mourut à Rome dans un âge avancé), il fonda, à Naples [3], l'hôpital et l'église de *San-Angelo à Nilo*, dans laquelle il fut enseveli. Son tombeau est placé dans un retrait voûté; du sommet tombe un lourd rideau que soulèvent deux génies en pleurs, qui contemplent tristement le cardinal, étendu sur un sarcophage soutenu par trois figures de femmes. Sur la face antérieure,

1. Giovanni di Bicci de' Medici, le père de Cosme, avait gagné des sommes immenses dans des opérations de banque, surtout pendant le concile de Constance, lorsqu'il prêta de l'argent au pape; c'est peut-être là l'origine du récit d'après lequel Jean XXIII, voulant témoigner sa reconnaissance à Cosme de Médicis qui avait énergiquement contribué à le faire mettre en liberté, lui laissa en héritage une fortune énorme. Son testament prouve cependant qu'il ne fit aucun legs de ce genre. (Cantu, *Stor. degli Ital.*, t. II, p. 967.)

2. Sa taille, comme celle de Saül, était supérieure à celle de la plupart des hommes, et sa noble et grande âme étant à la hauteur de son développement physique, il jouissait d'une haute estime parmi les cardinaux de l'époque. (Cardella, *Memorie dei cardinali*, t. II, p. 304.)

3. En 1385; le cardinal mourut en 1427. (Napoli, *Guida degli scienziati*, t. Ier, p. 385.)

un relief représentant la Madone assise sur un trône et entourée d'anges appartient à ce genre délicat de relief appelé *stiacciato*, qui, faisant à peine saillie, arrive à modeler par des gradations presque insensibles et semble plutôt dessiné sur le marbre que sculpté. Donatello surpassa, dans ce genre de travail, tous les sculpteurs. Ses illustres contemporains, les médaillistes Pisanello, Matteo di Pasta et Sperandio, firent l'usage le plus habile de ce procédé, mais ils ne l'employèrent jamais pour des têtes de grandeur naturelle [1].

Au point de vue de la grandeur et de la largeur de style, ce tombeau est unique entre tous les tombeaux italiens. Le visage sévère et fortement accusé du cardinal, les deux génies en pleurs qui, avec leurs draperies simples et classiques, rappellent les chœurs de la tragédie grecque, nous offrent la personnification la plus élevée et la plus dramatique de ce type pisan que nous avons si souvent eu l'occasion de signaler; et les trois cariatides sur lesquelles repose toute cette pompe funéraire viennent compléter cet ensemble saisissant [2].

Douze ans avant sa mort, Bartolomeo Aragazzi [3], le savant secrétaire du pape Martin V, chargea Donatello et Michelozzo d'exécuter, pour l'église paroissiale de Montepulciano (sa ville natale), son tombeau, auquel il consacrait une somme de vingt-quatre mille scudi. Cette énorme dépense confirme la croyance générale que la vanité d'Aragazzi ne le cédait en rien à son talent de poëte et à son savoir. Telle était aussi la pensée de Leonardi Bruni [4], quand il dit : « Jamais individu ayant eu la conscience de sa renommée n'a songé à s'ériger un monument à lui-même. Est-il rien, ajoute-t-il, de plus honteux que de rappeler par un monument la mémoire d'un homme dont la vie est ignorée? Cyrus ordonna que son corps fût confié à la terre, ne connaissant pas, disait-il,

1. On trouve des spécimens de reliefs très-peu saillants dans les sculptures égyptiennes de l'époque la plus reculée, et postérieurement aussi à la vingt-sixième dynastie; dans l'intervalle qui sépare ces deux époques, les Égyptiens avaient renoncé à cette sculpture pour adopter la méthode des incises coloriées. Les Assyriens excellèrent aussi dans ce genre de sculpture, comme le prouvent les admirables reliefs de Kouyundjik, au Musée Britannique; il en fut de même des Étrusques, ainsi que l'attestent les reliefs de Chiusi conservés à Pérouse et à Paris. Au xve siècle, Donatello renouvela ce genre de travail dans le pays même jadis habité par cet ancien peuple.

2. Ce monument fut commandé par Cosme de Médicis, exécuteur testamentaire du cardinal. Donatello, dans une lettre publiée par Gaye, dit qu'il devait recevoir 850 florins, y compris les frais de transport de Pise, où il fut exécuté, jusqu'à Naples.

3. *Biographa universale*, t. V, p. 137.

4. L. Bruni, *Epistolæ*. La lettre en question est adressée à Poggio Bracciolini (epist. v, t. II, lib. VI, p. 45).

de matière plus noble que celle qui produit les fleurs, les fruits et les substances précieuses. César et Alexandre ne se préoccupèrent pas non plus de leurs propres tombeaux[1]. » Dans cette même lettre, Bruni nous apprend que, voyageant dans le district d'Arezzo, il rencontra un jour le tombeau d'Aragazzi qu'on transportait à Montepulciano ; le pesant fardeau s'était embourbé; les efforts des bœufs pantelants ne pouvaient le tirer de la fondrière. Dans son désespoir, un des charretiers, s'arrêtant pour essuyer la sueur qui inondait son front, s'abandonna à la colère en s'écriant qu'il espérait que les dieux damneraient tous les poëtes passés et futurs. Intéressé, en sa qualité de littérateur, à connaître la cause de cette imprécation, Bruni lui demanda pour quel motif il haïssait les poëtes. Le paysan lui répliqua qu'un vaniteux imbécile, mort récemment à Rome, avait ordonné qu'un monument de marbre, celui-là même qu'il transportait, fût érigé en son honneur dans sa ville natale, et il ajouta que c'était un poëte dont il n'avait jamais entendu parler.

Ce fut en vain qu'Aragazzi se donna tant de peine pour perpétuer sa mémoire à Montepulciano, car, lors de la construction de la nouvelle église, son tombeau fut enlevé et, soit négligence, soit animosité, ainsi que le rapporte la tradition, il fut en partie détruit[2].

Les nombreux fragments dispersés dans l'église sont d'une telle supériorité, qu'on ne saurait trop déplorer cette destruction. Aucune des sculptures de Donatello ne surpasse en beauté le bas-relief engagé entre les deux premiers piliers de la nef centrale. La Madone assise tient sur ses genoux le divin Enfant qui, souriant avec tendresse à Aragazzi, agenouillé devant lui, appuie son pied sur l'épaule de l'un des trois enfants charmants groupés aux pieds de la Vierge. Quatre figures, représentant des membres de la famille Aragazzi, entourent le trône de la Madone, derrière laquelle deux petits anges tiennent une guirlande. On retrouve dans cette œuvre, admirable de composition, magistrale au point de vue du rendu des formes et du traitement des surfaces, ravissante par la grâce séduisante des enfants, par la douceur et la tendresse exquise du Sauveur enfant, toutes les qualités qui caractérisent le talent de Donatello. Le second relief, à peine inférieur au premier, représente Aragazzi revêtu d'un costume officiel; il s'entretient avec une femme âgée qu'il

1. Aragazzi s'associa à Poggio Bracciolini et à Cincio Romano pour éditer les œuvres de Lactance, de Vitruve, de Priscien, et divers manuscrits précieux, grecs et latins, qu'ils retirèrent, ainsi que le dit Filelfo, des prisons dans lesquelles les Allemands et les Français les avaient renfermés. (Bettinelli, *Risorgimento*, etc., t. Ier, p. 262, note *d*.)

2. Abate Parigi, *Notizie della città de Montepulciano*, p. 87, n° 71.

tient d'une main, tandis qu'il donne l'autre à un des deux jeunes hommes qui accompagnent cette femme, qu'escortent aussi deux moines. L'effigie du poëte, qui se voit à gauche du grand portail de l'église, pourrait bien être de Michelozzo, les surfaces planes étant beaucoup moins plates et le travail beaucoup moins réaliste que ne le sont habituellement les œuvres de Donatello. Les autres fragments de ce tombeau sont le socle, orné d'enfants portant des festons, qui fait maintenant partie d'un grand autel ; deux statues de grandeur naturelle, la Force portant une colonne, et la Foi, revêtue d'un costume classique, dont le visage, rempli d'expression, manque cependant de beauté ; enfin un haut-relief de grandeur naturelle, représentant Dieu le père bénissant.

On doit encore à la collaboration de Donatello et de Michelozzo le bas-relief en bronze des fonts baptismaux du Baptistère de Sienne, qui représente le festin d'Hérode [1]. De tous les reliefs qui ornent ces fonts baptismaux, celui-ci est certainement le plus dramatique, de même que celui de Ghiberti est le plus remarquable. Hérode recule d'horreur à la vue de la tête de saint Jean-Baptiste, qu'un soldat agenouillé lui présente sur un plat ; deux enfants, un convive qui se couvre le visage de ses mains, et deux autres personnages dont les gestes montrent l'affliction que leur fait éprouver ce spectacle, font ressortir davantage l'expression d'Hérode, et donnent à la composition une unité admirable. Derrière la table près de laquelle est assis le tyran, s'élève le mur de la prison, et, à travers les arcades ouvertes, on aperçoit le geôlier remettant à un de ses valets la tête du prisonnier.

Au commencement de 1433, un artiste nommé Simone [2], que Vasari désigne, à tort, comme étant le frère de notre sculpteur, appela Donatello à Rome pour le consulter sur la plaque tombale du pape Martin V,

1. Un document publié par le professeur Milanesi (*Docum. Sanesi*, t. II, p. 134) nous apprend que ce bas-relief fut achevé et livré avant le 5 octobre 1427. L'état constatant cette livraison mentionne aussi que Donatello devait recevoir 720 livres pour ce travail. Ce relief était un des deux reliefs d'abord confiés à Jacopo dalla Quercia ; un autre bas-relief du même sujet, mais autrement conçu et d'un mérite fort remarquable, aussi de Donatello, se trouve au musée Wicar, à Lille. Vers la même époque, notre artiste coulait la dalle funéraire de Giovanni Pecci, évêque de Grossetto, qui est placée dans le pavé de la cathédrale de Sienne, en face de l'autel de San-Ansano. Giovanni Pecci, noble Siennois, chevalier de l'ordre de Saint-Jean de Jérusalem, protonotaire apostolique et chanoine de la cathédrale de Sienne, nommé évêque en 1417, mourut en 1426. (Ugurgieri, *op. cit.*, vol. Ier, p. 213.)

2. Cet artiste est peut-être le même personnage que Simon Ghini, sculpteur et orfévre florentin. L'inventaire de Donatello, publié par Gaye dans le *Carteggio*, résout la question ; Donatello n'eut jamais de frère de ce nom.

qu'il avait modelée, et qu'il allait couler en bronze pour la basilique de Latran. Donatello arriva peu de temps avant le couronnement de l'empereur Sigismond, et fut engagé, avec Simone, à s'occuper de l'organisation des fêtes publiques qui furent célébrées à cette occasion avec la plus grande magnificence. Il passa probablement à Rome le reste de l'année, celle de l'exil de Cosme de Médicis, et ne retourna à Florence qu'après le retour triomphal de son protecteur dévoué. Selon nous, ce fut pendant les quinze ou seize années qui suivirent ce retour qu'il exécuta un certain nombre d'ouvrages sans date, qui appartiennent à ses deux manières, l'une réaliste, l'autre classique. La Madeleine du Baptistère et le saint Jean des Uffizi nous offrent les exemples les plus frappants de cette manière où l'artiste, sans autrement se préoccuper de l'art en soi, a tout sacrifié au réalisme. Le visage dévasté de la Madeleine, presque voilé sous ses longs cheveux épars, ses membres décharnés, qui semblent à peine capables de supporter même un corps amaigri, nous montrent que Donatello chercha à traduire aussi fidèlement que possible l'idée qu'il se faisait d'une femme qui, pendant longtemps, réduite à la nourriture la plus grossière et la plus insuffisante, prenait à peine quelques moments d'un sommeil agité, sur le dur rocher, qui était pour elle tout ensemble un asile de pénitence et de prières. Ainsi encore lorsqu'il sculpta son saint Jean, songeant à l'effet que de longues courses errantes à travers le désert, un régime de sauterelles et de miel sauvage, l'absence de tout abri contre l'orage et la tempête, hormis un maigre vêtement de poil de chameau, produiraient sur la charpente humaine, il figura un squelette dont le visage brille d'un sombre fanatisme, dont les lèvres entr'ouvertes semblent murmurer le message prophétique qui absorbe son être tout entier. Ces œuvres ne sont ni idéales ni belles, et provoquent un certain sentiment de répulsion, mais elles ont cette valeur et cet intérêt qu'elles sont les représentations sincères et réelles des personnes dont elles donnent l'image ; puis elles nous montrent que Donatello ne croyait pas que le seul but de l'art fût de plaire aux yeux, et aussi qu'il regardait les Madeleine rebondies et les saint Jean rayonnants de jeunesse et de beauté comme des images mensongères et absurdes.

Une des plus précieuses facultés de cet artiste était de savoir juger le degré de fini que réclamait une figure destinée à être vue à une distance plus ou moins considérable, et il lui arriva ce qui était arrivé à Phidias; la statue du roi David, qui, dans son atelier, paraissait complétement manquée, une fois en place excita la plus vive admiration. Cette statue, qu'on voit dans une niche au troisième étage du campanile de

Florence, est connue sous le nom du *Zuccone*, à cause de sa tête chauve[1]. Alors que Donatello travaillait à cette statue, on l'entendit lui dire : « Parle, parle! » Il la tenait en telle estime que, dans la discussion, il se complaisait comme argument irrésistible à dire : « *Alla fe che porto al mio Zuccone.* » Personne autre que le sculpteur lui-même ne sut ni juger ni apprécier cette statue avant qu'elle ne fût placée dans la niche qui lui était destinée; chacun des larges plis de la draperie produisit alors l'effet voulu sur les personnes qui la voyaient de la piazza. Il en est de même des bas-reliefs représentant des enfants chantant et dansant, aujourd'hui dans un étroit corridor des Uffizi, qui nous paraissent d'un travail grossier; mais si nous avions pu les voir à leur place, sur la balustrade de l'orgue au Dôme, ils nous produiraient sans doute un effet bien plus puissant que n'eussent produit à cette même place, qui leur était aussi destinée, les reliefs sculptés par Lucca della Robbia : ceux-ci, très-terminés, étant placés au-dessous de ceux de Donatello, gagnent nécessairement beaucoup dans leur position actuelle. Cette heureuse faculté de savoir proportionner le degré de fini à la distance se manifeste dans les bas-reliefs de la chaire extérieure de la cathédrale de Prato, d'où, de temps en temps, on montre au peuple la ceinture de la Vierge. Les bandes d'enfants joyeux qui, entrelacés comme des rameaux de vigne, cheminent en dansant et en chantant, sont d'un effet admirable : les tailles profondes et angulaires qui accusent les personnages du premier

1. C'est le portrait d'un nommé Barduccio Chierichoni. Les deux figures dans les niches avoisinantes, aussi de Donatello, représentent saint Jean et Jérémie. La quatrième statue, qui représente le prophète Abdias, porte cette inscription : *Joannes Rossus prophetam sculpsit Abdiam.* Giovanni Rossi de' Bartoli, qui sculpta cette figure, était Florentin. La plus importante des œuvres de Rossi est le tombeau Brenzoni, dans l'église de San-Fermo Maggiore à Vérone; on y lit cette inscription :

Quem genuit Russi Florentia Thusca Johannis,
Istud sculpsit opus ingeniosa manus.

(Voir Vasari, vol. IV, p. 156, note 1.) Une résurrection d'un bel effet, très-théâtrale toutefois, couronne le sarcophage. Le Christ, une bannière à la main, se tient debou. sur le sépulcre ouvert; un ange, placé dans l'ouverture même, soulève la pierre qui ferme le tombeau. Sur les rochers, au-dessous, reposent trois soldats disposés d'une manière pittoresque : le premier, la tête renversée en arrière; un autre, la main appuyée sur son bras; le troisième tourne le dos aux spectateurs. Des draperies figurant une tente, et dont les plis sont soulevés par des génies nus, surmontent le tout. Ricci (*Memorie degli artisti della marca d'Ancona*, t. Ier, p. 117 et 134) mentionne une inscription placée sur le grand portail de l'église de San-Niocolo à Tolentino, qui établit que les sculptures qui décorent ce portail furent exécutées, en 1431, par Giovanni Rossi.

plan projettent des ombres transparentes sur le relief moins saillant des figures des plans postérieurs, et permettent de distinguer les contours, même à une distance considérable.

Afin de protéger cette œuvre contre les dégradations extérieures, Donatello l'exécuta de manière que même les parties les plus saillantes ne se projetassent point sur le profil de la bordure qui les encadrait. S'il réussit à vaincre cette difficulté dans le relief dont nous parlons sans amoindrir son œuvre, il n'en fut pas de même dans le groupe en bronze de Judith et d'Holopherne, qui est plein de roideur et dont les extrémités ne se détachent pas assez de l'ensemble. Quoique l'air résolu de la Judith penchée au-dessus du corps de sa victime soit parfaitement en harmonie avec son caractère et avec sa mission, cette œuvre nous semble une des moins intéressantes de Donatello. Après l'expulsion de Pierre de Médicis, le groupe fut enlevé du palais Médicis et placé sur la *ringhiera* ou plate-forme du palazzo Vecchio, et comme avertissement aux tyrans, on y grava cette inscription : *Exemplum sal. pub. cives posuere*, 1495 [1].

Entre son style réaliste outré, dont la Madeleine et le saint Jean peuvent être regardés comme les types, et son style inspiré de l'antique, Donatello produisit de nombreux ouvrages, empreints sans contredit de réalisme, mais beaucoup plus agréables parce qu'ils sont moins exagérés. A cette manière appartiennent la statue et le buste de saint Jean du palais Martelli, dont le charme tient à un raffinement, à une vérité extrêmes, et à une délicatesse d'exécution combinée avec une grande individualité, qualités remarquables surtout dans le buste. Ces mêmes qualités donnent beaucoup de prix à un autre buste de saint Jean, placé dans une salle du presbytère de la *chiesa della Commenda*, à Faenza; ce travail est exquis, et l'expression en est simple, vraie et très-naturelle. Dans ce buste, comme dans le profil du même saint, bas-relief en pierre de couleur foncée aux Uffizi, les cheveux sont admirablement traités, ils sortent de la tête de la façon la plus naturelle, ils tombent en boucles presque soyeuses d'une grâce parfaite. Pour la chevelure, les anciens étaient certainement sans rivaux, mais nul sculpteur ancien ou moderne n'a jamais surpassé Donatello dans l'art de donner aux cheveux le naturel et la souplesse. Il est d'autres représentations de saint Jean dues à cet

1. *Baldinucci*, t. Ier, p. 405. — Gualandi dit que l'inscription se rapporte aussi au duc d'Athènes, qui, de même que Pierre de Médicis, fut expulsé en 1344, par suite de l'abus qu'il avait fait du pouvoir. En 1504, la Judith fut transportée à la *loggia de' Lanzi*, afin de faire place au *David* de Michel-Ange. (Gualandi, *op. cit.*, 4e série, p. 103.)

artiste; telles, la statue en bois de la chapelle florentine de l'église des *Frari*, à Venise, et la statue en bronze de la cathédrale de Sienne, qui ni l'une ni l'autre n'offrent de qualités saillantes; et encore la statue en bois de la sacristie de Saint-Jean de Latran, dont les membres, les mains surtout, sont d'un modelé magnifique.

Nous avons parlé à plusieurs reprises de l'amitié qui existait entre Cosme de Médicis et Donatello : le prince consultait souvent notre artiste dans les achats d'art destinés à sa collection particulière; il profitait également de son talent en lui faisant restaurer les œuvres mutilées, et il le chargea de faire des copies en relief de huit de ses plus belles pierres gravées, pour orner le *cortile* de son palais. Il lui commanda aussi divers ouvrages originaux : l'un des plus remarquables est la gracieuse statue en bronze de David, aujourd'hui aux Uffizi, et qui, sans être une copie, offre un exemple heureux de l'influence que l'antique peut exercer sur le génie, sans pour cela l'asservir. Le corps nu, le jeune héros porte un chapeau de berger, entouré de lierre, qui projette l'ombre sur son visage; il se tient debout, un pied sur la tête de son gigantesque ennemi, une épée énorme dans sa main droite, et la main gauche appuyée sur la hanche. Le soin apporté dans toute cette œuvre est visible jusque dans le casque de Goliath, qui est orné d'un beau relief *stiacciato*, représentant des enfants qui traînent un char triomphal[1]. Ce bronze est sous tous les rapports supérieur au David en marbre des Uffizi, qui nous semble faux dans la conception, gauche dans la pose et théâtral dans le sentiment. On voit dans la même galerie un délicat petit relief en bronze, représentant le triomphe de Bacchus : le dieu, étendu sur son char, qu'un petit amour pousse par derrière, tient élevé au-dessus de sa tête un petit satire; deux autres amours sont assis sur le timon, deux traînent le char, er une douzaine de ces charmants enfants dansent et chantent en agitant leurs cymbales et en traînant des ceps chargés de grappes.

La célèbre patère en bronze, de la collection de Martelli, maintenant au Kensington Museum, est une imitation encore plus cherchée et vraiment admirable de l'antique; elle en approche de si près, comme composition et comme exécution, que plusieurs personnes ont supposé que c'était la reproduction de quelque pierre gravée antique[2]. Les figures à

1. C'est peut-être la première statue nue exécutée en Italie depuis la chute de l'empire.

2. Hypothèse corroborée par Gori. Dans sa *Description des pierres gravées de la collection Médicis*, il décrit deux pierres dont les figures correspondent à celles de la patère de Donatello. (H. de Triqueti, *Revue trimestrielle des beaux-arts*, mai 1864.) Le Kensington Museum a acquis cette pièce pour la somme de 15,000 francs.

mi-corps de Silène et d'une bacchante, le masque surmonté d'un cartouche avec cette inscription : *Natura fovet quos necessitas urget;* la corne ou rhyton qui reçoit le lait s'échappant du sein de la femme, le thyrse et les branches de vigne, les trophées, etc., le terme à l'arrière-plan, sont des merveilles d'exécution, travaillées avec le soin le plus excessif, jusque dans les plus minutieux détails. Les damasquinures et les feuillages d'or et d'argent qui relèvent le tout font un véritable joyau de cette patère, qui est certainement une œuvre unique en son genre.

Les biographes de Donatello mentionnent de nombreux ouvrages qui, autrefois dans la galerie Médicis ou dans les collections florentines particulières, sont aujourd'hui à tout jamais perdus ou dispersés, sans qu'il soit possible d'en constater l'identité d'une manière certaine. A cette dernière série appartiennent un beau profil en relief d'une femme dont les traits nobles et dignes et les cheveux noués dans le goût classique, derrière la tête, peuvent nous faire supposer que c'est l'œuvre décrite par Borghini, comme ayant appartenu autrefois à Baccio Valori[1]; et un profil de sainte Cécile dont le relief, en certains endroits, atteint à peine l'épaisseur d'une feuille de papier, et présente cependant les nuances les plus délicates, un modelé d'une habileté consommée et d'une vérité parfaite; la tête est entourée d'un diadème d'où s'échappent çà et là des boucles de cheveux si fins qu'on ne peut apercevoir le travail que par l'observation la plus attentive. Les traits ravissants, le regard baissé et la tête légèrement inclinée de la sainte, nous rappellent la description que, dans un de ses sonnets les plus exquis[2], Dante nous a tracée de sa chaste Béatrix :

Ella sen va sentendosi laudare,
Benignamente d'umiltà vestita,
E par che sia une cosa venuta
Di cielo in terra a miracol mostrare.

Un autre ouvrage non daté, un des plus beaux et un de ceux qui ont le plus le cachet du maître, est le Christ au sépulcre, soutenu par des

1. *Il Riposo di Borghini,* p. 259, et *Baldinucci,* t. Ier, p. 407. Bocchi, dans les *Bellezze di Firenze,* donne une description de la collection Valori. Le professeur Salvini, de Pise, vendit, il y a quelques années, ce relief à M. H Vaughan.

2. *Vita nuova,* p. 96, éd. Barbera, 1861. Il existe deux exemplaires de ce bas-relief : l'un en Angleterre, appartenant à lord Elcho ; l'autre à Paris, dans le cabinet de M. de Vendœuvre; tous deux sont sculptés sur la pierre d'un gris sombre connue sous le nom de *pietra serena.*

anges; tels sont aussi le relief *stiacciato* de Jésus-Christ donnant les clefs à saint Pierre [1] et une charmante Madone avec l'enfant Jésus : tous trois appartiennent au South Kensington Museum.

Un beau bas-relief en bronze de la mise au tombeau, que nous sommes disposés à regarder comme appartenant à la période finale de la carrière de Donatello, se voit dans le musée Ambras, à Vienne. Les figures groupées autour du sarcophage ont beaucoup d'expression, mais sont quelque peu exagérées peut-être dans leur douleur. Le sarcophage, sur la partie antérieure duquel est sculpté un bas-relief du style antique, est relevé d'or.

Au commencement de 1444 [2], Donatello se rendit à Padoue, où il exécuta une série de travaux importants pour la basilique de Saint-Antoine; il coula en bronze la statue équestre de Gattamelata, capitaine général des forces vénitiennes.

Immédiatement après la mort de ce célèbre condottière [3], la sei-

1. Il appartenait autrefois à la famille Salviati, à Florence. Quelques collections particulières de Paris renferment des pièces très-intéressantes en marbre et en bronze, qui semblent être de Donatello. M. His de la Salle possède un petit bas-relief en bronze représentant la Flagellation, d'une exécution magistrale, ainsi qu'une Madone avec l'enfant Jésus et des *putti*, œuvre ravissante, mais qui jette dans un grand embarras : car si les *putti* et les accessoires ont la plus grande ressemblance avec les travaux de l'époque padouane de Donatello, la Vierge ne les rappelle en rien, pas plus dans la pose, qui est celle d'une jeune danseuse au repos, que dans les draperies, qui manquent de cette largeur et de ce calme si caractéristiques chez ce maître. Qu'il soit de Donatello ou d'un artiste de son école, ce bronze n'en est pas moins une œuvre d'une grande beauté. Le cabinet de M. Timbal renferme un relief *stiacciato* circulaire de la Vierge et l'Enfant, exécuté avec toute la liberté d'un dessin à la plume, et dont le style est analogue à celui du relief placé sur le tombeau Brancacci, à Naples. Un intéressant buste de saint Jean, en terre cuite, également dans cette collection d'élite, semble bien être de Donatello; les yeux, les cheveux et la robe sont coloriés et les lèvres sont entr'ouvertes. M. Eugène Piot possède un très-beau bas-relief en bronze du martyre de saint Sebastien, qui appartient à la période padouane de Donatello.

2. Les dates données par Gonzati, *op. cit., Doc.* LXXXI (voir t. I, p. 85), sont importantes, parce qu'elles constatent que l'arrivée de Donatello à Padoue eut lieu à une époque antérieure à celle qu'on indique habituellement. C'est le 19 juin 1444 que le nom du grand sculpteur se montre pour la première fois sur les registres de l'église Saint-Antoine; il y est désigné sous le nom de *M° Donatello di Firencie* (sic), *che fa il Crucifiso*. D'autres mentions relatives à ce crucifix se trouvent aux années 1448 et 1449. La dernière, du 23 juin 1449, parle de ce travail comme étant achevé. Les indications des payements faits pour les Anges, les Évangélistes, les reliefs et les statues, sont datées de 1446, 1447, 1448 et 1449.

3. Cet illustre capitaine, que les historiens désignent sous des noms divers, Érasme, Stephen et Francisco da Narni, fut surnommé Gattamelata à cause de son

gneurie de Venise vota une somme de deux cent cinquante ducats pour la célébration de ses funérailles dans l'église de Saint-Antoine à Padoue, où se trouvait déjà un sarcophage destiné à recevoir les restes mortels de ce capitaine. Elle décida aussi qu'on commanderait à Donatello une statue équestre en bronze, qui serait dressée sur la place avoisinant l'église. Il se rendit donc à Padoue pour exécuter cet ordre, œuvre d'autant plus difficile pour lui qu'il s'était jusqu'alors occupé de travaux d'une nature toute différente, que problablement il n'avait jamais vu d'autre statue équestre antique que celle de Marc-Aurèle [1], et qu'il n'existait en Italie aucune statue équestre moderne dont les défauts ou les qualités pussent l'éclairer et le guider. Depuis Justinien jusqu'en 1233, on n'avait érigé aucune statue équestre en Italie; à cette époque, les Milanais firent exécuter un bas-relief représentant leur podestat Oldrado de

astuce et de la rapidité féline de ses mouvements en temps de guerre. Son père, Marzi, était boulanger au château de Due-Santi, dans le territoire de Todi; sa mère, Melania Gattelli, était née dans cette dernière ville. Doué de ces qualités qui assurent l'autorité sur les masses, il fut, très-jeune encore, appelé à comprimer une révolte qui avait éclaté à Forli, et, deux ans plus tard, il aida le gouvernement de Bologne à ramener à l'obéissance les diverses factions qui agitaient la ville.

Il était encore à Bologne, lorsque les Vénitiens, alors en guerre avec le duc de Milan, Philippe-Maria Visconti, lui offrirent le commandement supérieur de leurs forces; en 1434, il fut déclaré capitaine général de la république. Quatre ans plus tard, il défit son adversaire, le fameux Piccinino, alors commandant en chef des troupes milanaises, et qui, bien qu'aussi rusé et aussi rapide dans ses manœuvres que Gattamelata, s'était cependant laissé surprendre à Rovato. Ce château fut repris peu de temps après par Piccinino, qui vint ensuite mettre le siége devant Brescia, où Gattamelata s'était enfermé avec son armée. Le général vénitien sut, par une marche habile et périlleuse à travers les montagnes du Tyrol, dégager ses troupes de cette situation dangereuse et les ramener en sûreté dans les murs de Vérone. Pour récompenser Gattamelata de cette manœuvre de grand capitaine, le sénat de Venise lui accorda le droit de bourgeoisie, lui donna un brevet de noblesse et lui décerna un bâton de général. (Voir *Doc.* CXLVIII, *Diploma,* etc., en date du 10 juillet 1439, Gonzati, *op. cit.*, t. II, p. 8.) Ce bâton, en argent ciselé et doré, est encore conservé dans le trésor de l'église Saint-Antoine, à Padoue. Les victoires de Sermida, de Chiusa, de Legnano, d'Arco, et enfin l'expulsion de Piccinino hors de Vérone, assurèrent le triomphe des Vénitiens sur Visconti. Au milieu de son triomphe, Gattamelata, frappé d'une attaque d'apoplexie en 1440, vécut encore trois ans, et succomba enfin à Padoue, le 16 janvier 1443. Ses obsèques furent célébrées avec une grande splendeur, à Padoue et à Venise, en présence du doge. (Sanuto, *Vite dei duchi di Venezia,* dans les *Rerum Ital. Script.* publiés par Muratori, t. XXII; Navagero, *Storia di Venezia,* ibid., t. XXIII, et Gonzati, *Basilica di San-Antonio,* t. II, p. 125 et 127.)

1. Cette statue, découverte dans le Forum en 1187, fut dressée sur la place du Latran, par ordre de Sixte IV, en 1471; plus tard, Michel-Ange la transporta au Campidoglio.

Tresseno, qui le premier fit brûler des hérétiques dans leur cité. Ce relief, qu'on voit encore au dehors du palais des Archives, est, ainsi qu'on peut l'attendre d'une œuvre de cette époque, médiocre et sans vie; le podestat monte un lourd coursier, dont les membres pesants justifient parfaitement le pas solennel. Plus de quarante ans après, les habitants de Lucques élevèrent des statues équestres à deux membres d'une puissante famille guelfe, Tommaso et Bonifazio degli Obizzi; il n'existe aucun document qui nous permette d'en apprécier le style et la valeur. Ce n'est qu'au milieu du XIVe siècle que deux élèves de Brunelleschi, Niccolo di Giovanni Baroncelli, et Antonio di Cristoforo, furent chargés par Lionello d'Este, fils naturel du marquis Niccolo[1], de faire une statue équestre de son père qui, bâtard comme lui, avait, en vertu de ce droit que M. Rio appelle « le droit coutumier de son domaine », déshérité ses enfants légitimes en faveur de Lionello. Donatello coula la statue de Gattamelata à peu près à l'époque où les Baroncelli coulaient, à Ferrare, le groupe dont nous venons de parler. Le grand capitaine, montant un lourd cheval de guerre, est représenté revêtu d'une armure, la tête nue et la main droite étendue tenant le bâton de commandement. Les ornements les

1. Le marquis Niccolo, qui régna à Ferrare de 1398 à 1441, était le grand-père du duc Borso, alors sur le trône. En 1443, on forma le projet d'élever une statue au marquis Niccolo; elle fut terminée et mise en place le 2 juin 1451, en face du Dôme, sur deux colonnes de marbre. Le marquis, la tête recouverte du bonnet ducal, portait un manteau dont le capuchon retombait sur ses épaules. Cette statue, ainsi que celle du duc Borso, exécutée par les mêmes artistes et mise en place le 19 décembre 1454, fut transportée à côté de la principale entrée du palais d'Este en 1472; cette entrée prit dès lors le nom de : *il Volto del cavallo.*

En 1796, ces deux statues furent détruites par les républicains. Le duc Borso, revêtu d'un costume ducal, était représenté assis sur un fauteuil en forme de trône; autour du chapiteau de la colonne sur laquelle reposait la statue, quatre génies groupés supportaient les armes du duc et de la commune. Une lettre de l'abbé Antonelli donne le contrat passé pour la statue du marquis Niccolo; la dépense est fixée à quatre cents ducats. (Voyez *Il Saggiatore*, giornale romano, t. I, p. 400, et Gualandi, *Mem.*, IVe série, p. 38-48, Ve série, p. 178-183.) Feu Giuseppe Boschi possédait une oreille de Borso et la tête d'un des génies, qui était, dit-on, d'une grande beauté. Les artistes qui exécutèrent ce monument furent Antonio di Cristoforo, Niccolo et son fils Giovanni Baroncelli, tous Florentins, et un Padouan, Domenico di Paris, le gendre de Niccolo Baroncelli. — Vasari (t. III, p. 261) mentionne Antonio et Niccolo comme ayant été élèves de Brunelleschi. Niccolo Baroncelli exécuta les trois statues en bronze, de grandeur naturelle, représentant Jésus crucifié, la Madone et saint Jean, qui sont dans la cathédrale de Ferrare. Le saint Georges et le saint Maurelio, placés sur le même autel, furent, après la mort de Niccolo, en 1453, fondues par Domenico di Paris, qui les termina en 1466. (Voir Gualandi, *Mem.*, IVe série, p. 33-48, et Ve série, p. 178-183 Vasari, t. III, p. 241, note 5.)

plus riches sont prodigués sur cette armure ; la cuirasse et les cuissards en sont couverts ; la selle est décorée de figurines en haut relief ; l'ornementation des genouillères et des caparaçons est aussi d'une grande richesse. L'attitude du général est à la fois aisée et imposante ; il est solidement campé sur son cheval, mais sans roideur aucune.

Ainsi qu'on devait s'y attendre de la part d'un sculpteur qui avait étudié l'anatomie de l'homme bien plus que celle du cheval, le cavalier est de beaucoup supérieur à la monture, dont la tête, le col et le poitrail sont hors de toute proportion avec la croupe et les jambes de derrière ; on peut remarquer ainsi que, contrairement à la réalité, il lève les jambes du même côté, mais c'est une faute dans laquelle sont tombés bien d'autres sculpteurs que Donatello ; dans les bas-reliefs du Parthénon, plusieurs chevaux reproduisent ce mouvement, qu'on trouve aussi dans les fameux chevaux de bronze de Saint-Marc, à Venise. Le mouvement d'un de ces chevaux ressemble tellement à celui du coursier de Gattamelata, qu'il nous est permis de supposer que Donatello s'en inspira afin de faire le grand modèle en bois conservé au *palazzo della Ragione*, à Padoue. Un critique éminent regarde ce cheval de bois comme bien supérieur au cheval de la statue de Gattamelata, et même à celui de la statue Coleoni à Venise ; mais nous ferons observer que la tête est une restauration, ce qui nous prive d'un important point de comparaison avec les deux autres coursiers, et que si la tête du cheval de Gattamelata n'est pas un chef-d'œuvre, celle du cheval de Coleoni est pleine de vie et de fierté. Le piédestal très-élevé qui supporte la statue de Gattamelata est orné de deux bas-reliefs en marbre, dont la disposition présente quelques légères différences. L'un d'eux représente des génies ailés placés de chaque côté d'une tablette surmontée d'un casque ayant pour cimier un chat, emblème adopté par l'illustre guerrier dans ses armoiries.

A l'occasion de quelques jeux publics que le comte Capodilista donna à Padoue, ce modèle fut recouvert de peau, de façon à ressembler à un cheval vivant, et on plaça sur son dos un Jupiter gigantesque. Un poëte contemporain, Ludovico Lazzarelli, en fit l'éloge dans ses vers et le déclara supérieur aux œuvres de Dédale, de Phidias et de Praxitèle ; éloge fort commun d'ailleurs chez les poëtes de la Renaissance [1].

Les bronzes que Donatello exécuta pour le grand autel de la basilique de San-Antonio seront bien plus estimés de ses admirateurs que cette statue de Gattamelata. Ceux qui représentent quelques-uns des miracles

1. Lazzarelli reçut de l'Empereur Frédéric III une couronne de laurier. (Cicognara, *op. cit.*, t. VI.)

opérés par saint Antoine sont au nombre des plus remarquables : tel celui où le saint, au milieu d'une foule nombreuse qui témoigne, par une grande variété de gestes et d'expressions, son étonnement en voyant enfoui, au milieu des ducats d'un coffre-fort, le cœur d'un avare dont le corps repose dans une bière voisine. Un des reliefs contigus est aussi l'œuvre de Donatello; l'autre fut probablement exécuté sur ses dessins, par ses élèves qui, au nombre de quinze ou vingt, l'aidaient constamment dans ses travaux. Ces reliefs et les deux autres de la chapelle de l'Eucharistie[1], où reposent Gattamelata et son fils, étant, à une exception près, le seul effort tenté par Donatello dans la voie spéciale de Ghiberti, nous amènent à une comparaison. Si, comme chez Ghiberti, on y retrouve l'emploi des plans de la perspective et des fonds d'architecture, ils visent cependant bien moins à se rapprocher de la peinture et à tromper les sens que ceux de Ghiberti; quoique moins riches, moins beaux, moins laborieusement composés, ils sont plus « sculpturaux », les figures étant moins en relief, et groupées avec moins de recherches de perspective. Les huit petits reliefs autour de l'autel et ceux qui ornent les piédestaux des statues, de grandeur naturelle, de saint Louis et de saint Prosdocimo, exécutées par Donatello, représentent des anges chantant et jouant de divers instruments de musique; ce sont d'admirables exemples du style qui caractérise ce maître. Les trois figures placées dans les pilastres, et l'ange si gracieux qui tient un livre ouvert, sont surtout des chefs-d'œuvre de beauté; ces œuvres d'art, achevées avec une délicatesse et un soin exquis, sont appliquées sur un fond damasquiné d'or et d'argent. Quatre anges jouant aussi de divers instruments de musique, un Christ mort entouré d'anges et une Madone avec l'enfant Jésus, dans la chapelle du Saint-Sacrement; un crucifix, une Déposition en argile coloriée, les statues de saint François et de saint Antoine, une Vierge avec l'enfant Jésus entre saint Daniel et sainte Justine, en différents endroits du chœur; et les symboles des Évangélistes, parmi lesquels l'Ange de saint Matthieu se distingue par sa beauté remarquable, furent tous coulés ou modelés, sous la direction de Donatello, par Giovanni et Antonio Celino da Pisa[2], Urbano

1. Cette chapelle fut élevée par la femme de Gattamelata, Giacometta della Leonessa. (Gonzati, *la Basilica di San-Antonio,* t. Ier, p. 54; t. II, p. 129.)

2. Giovanni, Antonio et Bernardino étaient, tous trois, fils de Martino da Pisa. (Zani, *Enc. met.*, t. XVI, p. 176 et 340.) Giovanni, l'élève de Donatello, et qui l'aida à Padoue, est regardé comme l'auteur de l'autel en terre cuite de la chapelle de l'église des *Eremitani,* à Padoue. L'autel est orné d'un groupe représentant la Madone et l'enfant Jésus, entre deux saints, dont l'un est saint Jean; à droite, saint François et saint Antoine; à gauche, saint Christophe et un autre saint : l'entablement est orné d'une

da Cortona et Francesco Valenti. Les surfaces, traitées avec soin, sont travaillées au marteau, de manière à reproduire les tissus qu'on voulait imiter; les parties secondaires même nous montrent que le consciencieux artiste ne considéra son travail comme achevé que lorsqu'il eut épuisé toutes les ressources de son art[1]. On est heureux de constater que les Padouans apprécièrent toute la valeur de ces bronzes; l'enthousiasme fut si grand, que Donatello prétendit qu'il devrait retourner dans sa ville natale, où une dose salutaire de critique l'empêcherait de s'abandonner à l'orgueil. Il quitta donc Padoue en 1450, et se rendit à Ferrare pour soumissionner la fonte de cinq statues de bronze destinées à un autel de la cathédrale, mais il ne put s'entendre avec la fabrique, qui lui accorda une indemnité pour son déplacement, le laissant libre de partir[2]. Nous le perdons de vue jusqu'à l'année suivante. Il nous est permis de conjecturer qu'à cette époque il séjourna à Venise, où il exécuta une statue en bois de saint Jean-Baptiste, pour l'autel sculpté, doré et peint de la chapelle des Florentins, aux Frari[3].

De Venise, il se rendit à Modène pour y couler une statue en bronze de Borso d'Este, duc de Ferrare. Despote sans conscience et sans cœur, résumé de tous les vices, ennemi de toute liberté, le duc n'en était pas moins en grande faveur auprès des habitants de Modène, par suite des nombreux et importants priviléges municipaux qu'il leur avait concédés, lors de son investiture au duché[4].

Le duc fut prié d'envoyer son portrait à Modène et d'indiquer le costume dans lequel il désirait être représenté. Donatello s'engagea à terminer cette statue en un an et à choisir, dans les montagnes voisines, le marbre nécessaire à la construction du piédestal. Des travaux urgents l'empêchèrent de jamais remplir cet engagement, quoiqu'il eût renouvelé

frise composée de *putti;* des anges surmontent la corniche, et une image de Dieu le Père remplit la lunette. L'influence de Donatello se manifeste dans de nombreuses parties de cet ouvrage : la Madone est pleine de dignité et l'Enfant divin rempli de grâce. — Gonzati (*op. cit.*, t. Ier, p. 132) mentionne Giovanni et Antonio Celino da Pisa, ainsi qu'Urbano da Cortona et Francisco Valenti, comme les quatre meilleurs auxiliaires de Donatello à Padoue; il dit que chacun d'eux coula un Évangéliste en bronze sous la direction et d'après un modèle de Donatello. (Voir *Docum.* LXXXXV, p. 85 et suiv.)

1. A l'égard des payements faits à Donatello pour ces bronzes, voir Gonzati, *op. cit.*, *Docum.* LXXXI; voir aussi, pl. II, p. 132, 27, t. I, p. 232.

2. Gualandi, *op. cit*, IVe série; Cittadella, *Notizie*, etc., p. 48.

3. Les autres statues et les incises sont l'œuvre d'artistes florentins, parmi lesquels Zanotti (*Guida di Venezia*, p. 466) mentionne un certain Geronimo.

4. A. F. Rio, *De l'Art chrétien*, t. III, p. 407 et suiv., cite Frizzi, t. IV.

les promesses déjà faites à l'envoyé spécial que lui adressèrent, à Padoue, les magistrats de Modène, qui avaient patiemment attendu pendant deux ans.

Ainsi que nous l'avons déjà vu, c'est de 1449 que datent les derniers bronzes de la basilique de San-Antonio, à Padoue; Donatello doit cependant avoir travaillé dans cette ville de 1451 à 1453, puisque ce fut là que l'envoyé des Modénois vint le trouver[1].

Nous savons aussi qu'en mars 1456 il fut appelé à Ferrare pour siéger au nombre des juges qui devaient prononcer sur les statues de bronze exécutées par Baroncelli pour le Dôme[2]. Nous savons encore qu'avant de retourner à Florence, où il passa le reste de sa vie, il doit avoir sculpté ce ravissant buste de saint Jean, à Faenza, dont nous avons déjà parlé, ainsi qu'une statue en bois du même saint (qui a été aujourd'hui peinte et restaurée) pour le couvent des *Padri Reformati*. Nous pouvons donc supposer que ce ne fut qu'en 1457 qu'il rentra de nouveau à Florence pour s'y établir définitivement. Quoiqu'il eût alors passé la soixantaine, grâce à sa vie sobre et régulière, il était encore plein de force et de vigueur. Un grand nombre de ses œuvres, dont nous avons parlé sans en pouvoir préciser la date, ont probablement été exécutées à cette époque, à laquelle appartiennent certainement les quelques travaux dont il nous reste à parler. Nous citerons la niche très-ornée à l'extérieur d'Or-San-Michele, et dans laquelle se trouve le groupe de l'Incrédulité de saint Thomas, par Verocchio; c'est un plein cintre surmonté d'un galbe très-ouvert qui repose sur des colonnes torses que supportent des pilastres corinthiens. Les parties nues sont ornées de masques, de rinceaux et autres ornements. La statue en bronze de saint Jean, au dôme de Sienne, exécutée probablement dans l'année qui suivit son retour de Padoue, date aussi de cette époque, car on sait que Donatello se rendit alors à Sienne, pour soumissionner une porte en bronze destinée au Baptistère; mais, par suite de motifs encore ignorés, il n'exécuta jamais ce travail.

Donatello consacra les dernières années de sa vie à l'ornementation de l'église de Saint-Laurent à Florence, pour laquelle il modela les quatre Évangélistes en stuc, plusieurs bustes de saints, et la petite porte en bronze qui avoisine l'autel de la sacristie; il fit aussi les dessins et commença l'exécution de deux chaires en bronze qui furent terminées par

1. Campori, *Gli Artisti italiani e stranieri negli stati Estensi*, Modena, 1755, p. 158. La statue devait coûter trois cents florins d'or.

2. Il est prouvé, par un document conservé aux archives de la cathédrale, qu'il fut appelé à Ferrare en 1456. (*Il Saggiatore*, giornale romano, t. Ier, p. 400.)

son élève Bertoldo [1]. Quoique les reliefs de ces chaires, qui représentent des épisodes de la Passion, soient exagérés comme sentiment et inférieurs comme exécution aux bronzes de Padoue, ils nous prouvent que si la main était devenue débile l'esprit n'en avait pas moins conservé toute sa vigueur [2]. Le dernier et le plus inférieur de ses ouvrages, la statue de saint Louis de Toulouse, couronnant autrefois le portail de Santa-Croce, se voit aujourd'hui dans le musée du Bargello. Cette figure est mal proportionnée, et les plis quelque peu tourmentés des draperies ne permettent pas de distinguer les formes. Donatello faisait lui-même peu de cas de cette statue, et, pour justifier son manque de caractère, il disait, affirme-t-on, qu'il n'en était que plus en harmonie avec un homme qui avait été assez fou pour échanger un royaume contre un couvent.

Tandis qu'il travaillait à l'église Saint-Laurent, Donatello reçut de Cosme de Médicis une somme d'argent suffisante pour son entretien et celui de quatre aides ; bien que cette somme pourvût largement à ses besoins, il dépensait peu pour lui-même, et Cosme, trouvant que son costume ne répondait pas à son rang, lui envoya un manteau, un capuchon et un surtout rouges; mais Donatello, les renvoyant aussitôt, le remercia, en disant que ces vêtements étaient beaucoup trop beaux pour qu'il en fît usage. Après la mort de cet excellent ami et protecteur auquel Donatello ne survécut que deux ans, Pierre de Médicis combla de soins et d'attention notre artiste; il lui accorda une pension viagère, en remplacement d'une ferme à Caffagiuolo que le sculpteur avait refusée dans la crainte des ennuis et des troubles qu'elle pourrait lui causer. Une paralysie relégua Donatello dans son lit pendant quelque temps, et la mort vint mettre fin à ses souffrances, le 13 décembre 1466. Ne voulant pas plus après sa mort que pendant sa vie s'éloigner de Cosme de Médicis, il avait demandé à être enterré dans l'église Saint-Laurent, où ses funérailles eurent lieu, en présence de tous les artistes de la ville et d'une foule immense de ses concitoyens : la cité entière voulait rendre un dernier hommage à un si grand génie, qui, par sa générosité, par sa simplicité et sa bienveillance, s'était acquis la sympathie de tous.

Michel-Ange excepté, jamais sculpteur toscan n'exerça sur l'art de son époque une influence égale à celle de Donatello. On peut, entre tous,

1. Bertoldo se montra habile fondeur dans les sujets de batailles. Voir un relief de lui aux Uffizi. Son meilleur ouvrage est la médaille de Mahomet II (Morelli, *op. cit.*, p. 119, note 30.)

2. Voir à ce sujet une lettre de Bandinelli adressée à Cosme Ier. (Bottari, *Lettere pittoriche*, t. Ier, p. 50.)

le proclamer le premier et le plus grand des sculpteurs chrétiens; car, malgré son amour ardent et son étude persévérante de l'art classique, toutes ses œuvres, quand elles ne sont pas des imitations cherchées de l'antique, sont empreintes du plus profond sentiment religieux. Il nous est donc difficile de comprendre pourquoi de nombreux écrivains ont avancé que, dans l'art, Ghiberti représente le christianisme, et Donatello le paganisme. Passionnés pour l'antique, tous deux lui doivent leurs qualités les plus éminentes; mais quelle est l'œuvre de Ghiberti où se montre une inspiration aussi profondément chrétienne que celle qui rayonne dans le saint Georges, dans le saint Jean, dans la Madeleine et dans un grand nombre des bas-reliefs de Donatello? Chez ce dernier, l'homme aussi bien que l'artiste répond à l'idéal que nous nous faisons du chrétien : modeste, bienveillant pour tous, plein de charité, ami éprouvé, honnête, droit, loyal, Donatello était une de ces rares natures dont rien ne ternit la pure et irréprochable renommée.

CHARLES PERKINS.

CYPRIS ET PAPHOS

ART ET DOGME DU TOURAN

TYPE D'ÉPOQUE TOURANIENNE.

Le système historique et philologique que M. Renan a importé de ce côté-ci du Rhin, il y a une vingtaine d'années, n'a pu se soutenir en face des nouveaux éléments de critique que nous a apportés le déchiffrement des monuments hiéroglyphiques et cunéiformes. Décidément l'immuabilité des races et des langues sur lesquelles il se basait n'a rien de fondé, et les légendes de la Genèse, qui veulent nous faire descendre d'une souche commune, ont reçu une confirmation aussi éclatante qu'inattendue. Il est à peu près démontré aujourd'hui qu'aucune barrière insurmontable n'a existé entre les races dont nous descendons, qu'elles se sont constamment mêlées et pénétrées les unes les autres, et que non-seulement leurs langues se sont fait de nombreux emprunts, mais qu'à une époque beaucoup moins reculée peut-être qu'on ne le croit toute la race blanche à laquelle nous appartenons n'a eu qu'une seule langue, divisée sans doute en de nombreux dialectes, mais sensiblement homogène. Pour les langues aryennes et sémitiques, qui ont une écriture originairement identique et une immense quantité de racines communes, cela va de soi. Elles ne se sont réellement séparées que du jour, qu'il est impossible de préciser, où les Gréco-Latins rendirent leur écriture digramme de monogramme que sont restées toutes les autres, par l'adjonction des voyelles.

Le rameau touranien a longtemps résisté à toute espèce d'assimilation. La formation de ses radicaux est toute différente; ses formes grammaticales, au contraire, se rapprochent tellement du sanscrit et du latin,

qu'il y a bien plus de ressemblance sous ce rapport entre le turc et le sanscrit qu'entre celui-ci et le français ou toute autre langue moderne, qui inclinent vers les formes sémitiques. Aujourd'hui il est admis que le rameau touranien fait partie du même tronc, dont il s'est séparé plus tôt que les autres; et M. Oppert, en découvrant le chaldo-scythique, a démontré qu'une foule de radicaux qu'on croyait appartenir à la langue biblique sont empruntés à un vieil idiome touranien : ce sont ceux qui ont fourni à toutes nos langues leur premier vocabulaire, technique, scientifique et théologique, et que nous allons étudier.

On distingue donc une époque *touranienne*, une époque *sémitique* et une époque *aryenne* dans l'histoire du langage et celle de l'art, plutôt qu'on ne distingue des arts et des langues touraniens, sémitiques ou aryens. Il en est de même de l'art grec et de l'art romain, qui n'est que l'art grec sous la domination romaine; l'art grec lui-même n'est que celui d'une époque et non d'un peuple, et l'on sait que la Vénus de Milo fut l'œuvre d'un Syrien d'Antioche.

Si nous remontons à des époques plus reculées, l'art pour l'art, tel que le comprirent les Grecs pour la première fois, tel que nous le comprenons aujourd'hui, cesse complétement d'exister. De libre il devient hiératique, c'est-à-dire l'humble serviteur de la théologie et de la grammaire, qui ne font plus qu'un. Il est impossible de l'en dégager complétement et de faire son histoire à part; quiconque veut se livrer à l'étude de ces époques reculées doit tout faire marcher de front. Ceci s'applique surtout à la branche spéciale de l'art antique dont je vais m'occuper. Elle est restée constamment hiératique depuis son origine, qui se perd dans la nuit des temps jusqu'à sa fin, à laquelle on peut assigner une date plus certaine, celle du règne de Théodose. On ne peut la rendre intelligible qu'en expliquant en même temps le système théogonique et grammatical, dont il n'est que l'illustration.

Nous savons aujourd'hui, grâce à de grossières gravures exhumées des cavernes de notre France, que l'art est contemporain du Renne, du *bos primigenius* et du Mammouth; nous savons également que les races auxquelles nous devons ces premières archives de notre histoire appartenaient à celles qui se trouvent aujourd'hui reléguées dans les régions hyperboréennes : Lapons, Esquimaux, Samoyèdes, qui toutes sont rangées

géométrique de trois lignes que Fo doubla et qu'on ne peut comparer qu'à nos signes télégraphiques anciens et magnétiques et à notre manière de noter la musique, ou bien encore aux signes dactylographiques des sourds-muets. Au contraire, notre alphabet aryen et sémitique, dont se sert tout le monde chrétien et musulman, provient de signes hiéroglyphiques peignant exactement dans l'origine l'objet dont ils ont gardé le nom. L'adjonction des voyelles a séparé complètement les Aryens des Sémites, qui sont restés en arrière, et a fourni aux premiers cet admirable instrument analytique contenant en germe toutes les découvertes scientifiques qui les ont rendus maîtres de la terre. Qui le croirait? l'empire de ce monde est une question d'alphabet.

Mais ce n'est pas le moment de m'en occuper: tout ce que j'avais à prouver, c'est que nos ancêtres, Aryens, Sémites et Coushites, partis à peu près en même temps des hauts plateaux de l'Asie pour envahir les deux rives de la Méditerranée, les ont trouvées partout occupées par des peuples touraniens qui avaient depuis longtemps dépassé l'état sauvage et possédaient une civilisation plus avancée que la leur. Remarquable, en effet, par le développement extraordinaire de certaines connaissances, telle que la métallurgie, la géométrie et l'architecture, elle était gâtée par un défaut complet d'élévation morale et des dogmes religieux obscènes. Nous tenons d'eux et le mot et la chose. Obscènes est le non des Osques ou Obsques, adorateurs d'une divinité nocturne dont le non devait vouloir dire *ombre*, car *oska*, forme chypriote du grec *skia*, conservé cette signification: le latin nous a transmis le mot obscur. Quan au type de ces premiers habitants de l'Italie, nous le trouvons dans le magnifique groupe du musée Campana : pommettes saillantes, cheveux rudes et yeux obliques des Tartares. Il en est de même de la divinité féminine qui figure sur une peinture du même musée; enfin les artistes grecs ont toujours conservé aux faunes les traits caractéristiques des habitants primitifs de l'Italie et de la Grèce. Les Faunes avaient donc fourni et fixé le type que les Grecs prêtèrent longtemps à leurs dieux, avant qu'ils ne s'affranchissent eux-mêmes de toute tradition pour ne s'inspirer que de leur fantaisie. En Égypte, si l'on juge des hautes classes par leurs descendants, *les Coptes*, elles appartenaient au type sémitique, et c'est cependant le type malais des Fellahs qui a constamment été reproduit dans les types divins.

Ces vieilles races, sur lesquelles les nôtres se sont entées, connaissaient le cuivre et même le fer, qu'ils ont dû extraire des aérolithes, d'où son nom grec de *sideros*, qui signifie *astre* en latin. Celui des Ibères d'Espagne, de race touranienne, a toujours été renommé. Les Toura-

niens de Khorassan sont encore inimitables dans la fabrication de ces lames que nous nommons *damas*, mais qui portent dans le pays celui de *daban;* celles des peuplades sauvages de la Malaisie sont peut-être encore supérieures. Nous devons donc aux Touraniens l'industrie du fer et généralement des métaux, et il est à présumer que ces corporations de Telchines, organisées en franc-maçonnerie, qui en ont eu si longtemps le monopole, étaient également de la race de Touran.

Mais, malgré leur supériorité d'armement et de civilisation matérielle, ils se sont laissé partout subjuguer par les Aryas et les Sémites. Cependant, généralement, cette conquête paraît avoir été toute pacifique et s'être opérée par infiltration, comme celle de l'empire romain par les Francs et de celui des Khalifes par les Turcs.

Les Aryas et les Sémites, admis d'abord à titre de mercenaires, ont fini par former partout une caste militaire et politique comme dans les Indes, pendant que les autochthones se maintenaient sous forme de castes commerçantes et industrielles.

Chacun conservait sa religion, dont le principe était radicalement opposé. Les Aryas personnifiaient tous la Divinité dans le soleil et croyaient à l'immortalité de l'âme; toutes les populations primitives étaient panthéistes et ne considéraient l'individu que comme l'émanation éphémère du néant, d'où tout sort et où tout rentre. Ce néant fécond, c'était la nuit primordiale, mère du jour, qu'ils personnifiaient dans la lune.

Il n'y a donc jamais eu et il n'y aura jamais que deux systèmes religieux et philosophique : IR-AN, le dieu lumière, la vie, et TVR-AN, la déesse ténèbre, la mort.

Personne n'ignore aujourd'hui que le polythéisme officiel des Grecs et des Romains n'a jamais été qu'apparent, et que si les dieux des différentes races qui composaient les empires de l'antiquité ont consenti à se trouver réunis, c'était par pure politesse. De nos jours, une secte de derviches a fait des efforts infructueux, il est vrai, pour persuader aux races orientales de fusionner leurs religions. *Passe-moi Mahomet, je te passe Jésus.* J'ai entendu soutenir cette doctrine par un des derviches apôtres musulmans de la Circassie. Les anciens trouvaient ces concessions toutes naturelles. Dans la Trimourti indienne, Brahmah était le dieu de la classe sacerdotale, Vichnou celui de la classe militaire, Siva celui des vieilles populations drovidiennes. Il en était de même chez les Grecs et les Romains. ZEVS, le lumineux ou l'éther, et HERE ou HARA, la blanche, étaient les dieux des Doriens; AT-HANA, la grâce éternelle, et POSEIDON ou PES-TVM, le seigneur ou la puissance du débordement, ceux des marins et des cavaliers de la race d'Atlas, venus du fond de la grande

Syrte, où la marée se fait fortement sentir. Les Faunes ou Aones, population primitive de tout le littoral de la Méditerranée, refoulée successivement dans les îles, étaient restés fidèles à CÉRÈS, le guéret ou le creux dans lequel on dépose le grain, et à PERSEPHONE ou Proserpine, dont le nom veut dire Face du partage ou de la fatalité, épouse d'HADES, l'invincible, ou PLVTO, le caché.

Les castes supérieures, ou adorateurs de Zeus et d'Héré, ceux d'Athènes et de Poseidon cumulaient les fonctions militaires et sacerdotales comme les musulmans de nos jours. On ne cite que trois peuples de l'antiquité qui aient eu des castes sacerdotales distinctes : les druides chez les Gaulois, les mages chez les Chaldéens, les lévites chez les Hébreux et peut-être les Étrusques.

Le culte des divinités infernales était organisé en mystères ou sociétés secrètes qui ont servi probablement de types à celle des francs-maçons. On sait que la plupart des Athéniens se faisaient initier à ceux d'Éleusis ou de Cérès, qui étaient la vraie religion nationale. Dans les îles de l'Archipel restées les sanctuaires de l'ancien culte, tous les sectateurs des divinités primitives : Artémis, Cybèle, Aphrodite, Adonis, Sérapis ou Khousaris, se réunissaient en confréries ou communautés connues sous le nom de *Thiasos*, qui sont le seul mode d'organisation que l'Orient ait jamais connu. La plupart de ces Thiasos existent encore, sous l'invocation du même dieu, dont le nom, précédé de l'épithète de saint, a pris place dans le calendrier chrétien.

Ce n'était pas là le culte officiel et politique, mais bien celui de la race et de la famille, le seul dont il soit fait mention dans ces nombreuses épitaphes qu'on exhume tous les jours en Grèce et qui fournissent à la science moderne des documents qu'elle ne consulte pas assez. Ils ont cependant une tout autre valeur que les textes des auteurs classiques qui ne nous sont parvenus qu'avec tous les remaniements ou les interpolations dont les ont surchargés les copistes du moyen âge, par ignorance ou mauvaise foi. J'en cite deux qui appartiennent aux plus beaux temps de l'hellénisme :

Ἢ συντύχων ἔθανες Διονύσιε, καὶ τὸν ἀνάγκης
Κοίνον Περσεφόνης πᾶσιν ἔχεις θαλαμόν.

Quand il t'arrive de mourir, Dionysius, tu partages avec tout le monde le lit commun de Perséphone.

Perséphone, c'est la fatalité aveugle et insouciante, la destruction, la divinité des libres penseurs modernes, qui se nomment ainsi parce qu'ils nient la liberté.

TOMBEAU TROUVÉ EN ITALIE

Musée du Louvre

L'autre est celle d'un Dionysius qui était ce qu'on nommerait aujourd'hui un spiritualiste. Elle commence ainsi :

Σῶμα μὲν ἔνθα δέ σόν, Δυόνυσιε, γαῖα καλύπτει,
Ψυχὴν δὲ ἀθάνατον κοίνος ἔχει Ταμίας.

Ici, Dionysius, la terre couvre ton corps; mais le Tamias reçoit ton âme immortelle.

Tamias est un mot à racines sémitiques qui veut dire le destin vivant et intelligent, Jupiter, Jéhovah, le Dieu tel que l'ont compris le christianisme et toutes les religions modernes.

Il est donc inutile de m'y arrêter; mais comme on n'a jamais essayé de soulever le voile de mystère sous lequel on se plaisait à reléguer Perséphone, sa rivale plus ancienne, j'essayerai de combler cette lacune regrettable par la publication de quelques-uns des nombreux monuments qu'on en exhume tous les jours à Chypre, qui en fut jadis le sanctuaire le mieux achalandé. C'est une voie toute neuve dans laquelle personne ne m'a précédé et où je n'aurai pour guides que deux sciences toutes neuves aussi, l'archéologie et la philologie comparées. Je suis donc exposé à m'égarer souvent; ceux qui me suivront pourront me rectifier.

Jusqu'à notre ère de synthèse, tout système religieux s'est incarné dans un art, une écriture et une langue qui ne faisaient qu'un. Le système touranien, car il y a toute espèce de raisons de le nommer ainsi, a eu son art, son écriture et sa langue. Il est évident, d'après ce que je viens de dire, que ses débris doivent se retrouver un peu partout sur le sol de l'Europe méditerranéenne, et même bien plus loin, car le culte de Touran a été celui de toute l'Europe, l'Asie et l'Afrique septentrionale, et il est resté celui des tribus drovidiennes et coushites de l'Inde anglaise. *Siva*, le dieu de la destruction, et *Bawani*, la déesse de la débauche et de la mort, y reçoivent toujours les sinistres hommages de la secte des étrangleurs.

Dans l'Auvergne et le Bourbonnais on a exhumé, aussi bien que dans la Campanie, des milliers de ses statuettes, que j'ai retrouvées en grand nombre à Chypre, ce qui prouve que les sanctuaires de cette île étaient, pour la Gaule et l'Italie, ce que sont aujourd'hui, pour le monde chrétien et musulman, Jérusalem et la Mecque.

L'année dernière, à mon retour d'Orient, je fis part de ce fait au regrettable duc de Luynes, qui a retrouvé et classé le premier la numismatique et l'écriture particulière à Chypre méconnues par Gesenius. Il me répondit : « Je vous remercie de votre lettre du 26 août et des détails importants qu'elle contient. Malgré tout l'intérêt qui s'attache aux monuments de l'île de Chypre si peu connus, il m'est impossible pour longtemps de m'en occuper selon le désir que vous aviez la bonté de m'en exprimer. Mon travail sur mon propre voyage en Orient et sa publication occupent tous mes instants et me prendront encore deux années; je n'ai pas encore pu publier un monument chypriote que j'ai exhumé de la poussière au musée de Lyon, dont il fait depuis lors un des principaux ornements. C'est un grand fragment de la Vénus de Paphos, dont le bas seulement manque, mais dont la partie supérieure est intacte. Il est en marbre très-archaïque, offre encore des traces de couleur et a été autrefois très-mal publié par Grosson[1], qui le donna dans ses antiquités de Marseille, ville où il a été trouvé en construisant la rue des Consuls; si vous avez l'occasion de le voir, Monsieur, vous le trouverez digne de toute votre attention. Il y a aussi au musée de Marseille même une collection de petits monuments de cette Vénus des plus anciens et trouvés aussi récemment dans cette ville. Je les crois d'une provenance analogue à celle du marbre de Grosson, ils sont en pierre calcaire et très-primitifs. »

Le musée Napoléon contient également une foule de terres cuites provenant d'Ardée en Campanie, dont quelques-unes sont beaucoup plus complètes que celles que l'on exhume tous les jours à Chypre dans un état de mutilation déplorable que j'expliquerai en son lieu.

Touran, dont le nom reparaît fréquemment sur les monuments étrusques, était donc la divinité d'une partie de la France, de l'Italie et de l'Espagne, celle de ces races dites liguriennes dont les Basques sont un débris.

Quelles traces a-t-elle laissées de son passage? Ici il faut recourir à la philologie.

Tout ce qui composait autrefois la Celtique et l'Aquitaine dit encore *aneut*, cette nuit, pour *aujourd'hui*; comme toutes les races lunaires adoratrices de la nuit, ils comptent par nuits et non par jours. L'Auvergne possède trois rivières du nom de *Couse*, qui veut dire cruche en chypriote; on voit d'où vient l'urne classique des fleuves et des nymphes.

1. Il avait été publié avant lui par Montfaucon. C'est *Koukkos* ou *Koukouphos*, la donne à la chouette.

Il y a deux rivières du nom de *Dore*, qui a la même signification. *Douer* en auvergnat veut dire un pot; *dourna*, un grand vase à mettre de l'eau. En grec, *toros* veut dire le tour sur lequel on fabriquait les vases et l'outil ou ciseau avec lesquels on les fabriquait; *dour* en breton, comme *udor* en grec, se traduit par eau; *dour*, *dor*, *tour*, *tor*, signifie à la fois et le contenant et le contenu, et en général tout ce qui est creux et arrondi comme une tour. Tour-an ou la déesse du tour, désignée jusque dans les plus belles époques de l'art grec par un pot qui est son

VÉNUS PORTANT LA COIFFURE NOMMÉE TOUR OU TOURIM.

idéogramme et sa signature, comme celle d'Isis est une chaise, a toujours été la déesse et la patronne des potiers; c'est l'apothéose du tour dans toutes ses applications et c'est à ce titre que, sous le nom d'Athana, Anat, Milytta ou Neith, elle fut la mère et la patronne des beaux-arts.

Je dois encore signaler, parmi les noms de nos rivières, celui de la Dole, radical de *dolium*, tonneau, c'est-à-dire un composé de lames minces. Dalle, tôle, toile, indique tout ce qui est aminci. *Minerva*, l'esprit de division, autrement dite Athana ou Neith, est la personnification de l'Apothéose de la Navette. *Dil* en phénicien veut dire la portière de toile d'une tente et l'ombre transparente qu'on trouve sous cet abri; de là le grec *dili* ou *dilis*, ombre du soir, crépuscule et en même temps terreur nocturne.

Idalium, *Adil* en phénicien, *Idalefs* en chypriote, était la déesse du soir, de l'ombre et du crépuscule, des ténèbres qui, à la chute du jour, enveloppent la nature comme d'un voile. Ce voile de la nuit et la terreur mystérieuse qu'il nous apporte dans ses plis est une image poétique que toutes nos langues ont conservée. C'est là tout le dogme de Vénus. La forme plus moderne de *dolium*, tonneau, s'est appliquée à plusieurs cours d'eau, la Dogne qui s'unit à la Dore pour former la Dordogne, le *Danube*, en allemand *Donau*, le *Don* autrefois *Tanaïs*, nom scythique de Vénus[1]. On voit que toutes les eaux courantes étaient censées sortir d'un vase. Ces divers noms nous indiquent par quelle voie ils nous sont arrivés. Le tonneau nous est venu par la voie du Danube; dour, adour, dore, dure, par l'Espagne: le dolium, par Marseille. Une nomenclature bien faite de tous les noms de fleuves, ruisseaux, montagnes, etc., nous fournirait tous les éléments nécessaires à la reconstruction de l'histoire de nos races et de leurs migrations.

Je dois être sobre de détails de ce genre. J'en ai dit assez, je pense, pour prouver que sous la couche aryenne et aristocratique de la Gaule druidique on retrouve une couche populaire et touranienne plus ancienne qui a laissé des traces profondes dans nos dialectes provinciaux et notre géographie et nous a légué tout un vocabulaire essentiellement technique qui nous est commun avec toutes les langues anciennes et modernes de l'Europe méditerranéenne. *Touran*, opposé à *Iran*, signifiait, en persan, le principe lunaire ou négatif par rapport au principe solaire ou positif; il s'appliquait à tout creux pouvant servir de matrice ou de moule, particulièrement à tout cercle ou toute enveloppe circulaire, et par extension à l'enveloppe des ténèbres et à la terreur. Maintenant il me reste à passer rapidement en revue les principaux sanctuaires de ce dogme primitif, pour en venir à ceux de Chypre, dont je dois m'occuper plus spécialement.

On a vu, d'après la lettre du duc de Luynes, que Marseille a possédé, ainsi que la Gaule centrale, un sanctuaire considérable de Vénus. Les Phéniciens y avaient établi leurs comptoirs à côté de ceux des Phocéens; les Chypriotes eux-mêmes, qui entretenaient aussi une marine marchande

1. Il signifie l'extension.

considérable, ont pu en fonder aussi, mais cette hypothèse n'est pas nécessaire. Le culte de Vénus était très-répandu chez les Phéniciens et dans toutes leurs colonies. Le nom de cette déesse figure sur le sarcophage d'Esmmun-Asser, dans le nom composé d'AVN-HANA, grâce de Vénus. C'est même un des rares exemples où on le trouve sous cette forme que les latins nous ont transmise : AVN, en hébreu, se prononçait *Van*, d'où le latin *Vanus*, Vénus, vanité, néant, fortune [1].

Les épitaphes des sectateurs de Vénus se distinguent à une sorte de cône surmonté de boules qu'on remarque sur une foule d'épigraphes phéniciennes. Ce dogme, très-répandu chez eux, n'était pas un de ceux qu'on pourrait appeler nationaux; de même que les Grecs, ils adoraient de préférence le principe solaire.

Il était, au contraire, celui de tous les peuples que la Bible range parmi les descendants de Japhet : Cariens, Crétois, Lydiens, Philistins, Héthéens ou Chetas, dans lesquels on veut voir les anciens Pelasges et qui parlaient des dialectes incontestablement semitiques. Cette dénomination de *semitique*, appliquée à toute une famille de langues, n'est pas seulement fausse, elle est embarrassante. La race de Sem comprend les Élamites ou Persans qui ont toujours parlé une langue aryenne. Au contraire, tous les Coushites de l'Asie n'ont parlé que des langues semitiques qu'ils n'ont pas apprises des fils de Sem, mais qu'ils leur ont enseignées. Avant l'établissement des hébreux dans le pays de Chanaan, les colonies phéniciennes avaient porté partout la langue biblique que les hébreux ne parlaient peut-être pas encore. Alors comme aujourd'hui, la communauté de langage n'impliquait nullement celle d'origine. Les Mexicains ont beau parler espagnol, ils n'appartiennent pas plus que Soulouque à la race latine; et quant aux fils de Japhet, ils ont parlé à la fois, autrefois comme aujourd'hui, tous les idiomes connus sous le nom de touraniens, de semites et d'ariens.

Sauf le sanctuaire d'Ascalon, tous ceux de Vénus se retrouvent dans des pays qui, sans être helléniques d'origine, ont fini par le devenir. Tous leurs noms et généralement tout ce qui se rapporte à ce dogme sont communs aux langues semitiques et aryennes, avec une forme inclinant plutôt vers le semitisme, parce qu'elle est la plus ancienne, mais comme on en retrouve une partie dans l'idiome chasdo-scythique restitué par

1. La Fortune était caractérisée par une corne. *Van* ou *Bana* veut dire corne en celtique. Vénus était la corne de la vache, Al celle du bélier. Quand les noms de Vénus ne se traduisent pas par pot, ils se traduisent par corne. Cela se comprend aisément : la corne a été le premier vase à boire de l'homme.

M. Oppert, il est probable qu'ils sont les restes d'une langue touranienne savante dont les débris ont trouvé place dans toutes les autres, comme ces innombrables mots grecs et latins que la science a introduits dans toutes les langues modernes les plus différentes d'origine, telles que le polonais et le maggiar.

Je laisserai de côté toute la Tyrrhénie ou Toscane, qui nous a conservé le nom de Touran sur ses monuments aussi bien que dans sa dénomination géographique. C'est dans la mer Tyrrhénienne qu'Homère place ses sirènes et sa Circé, dont le nom *circus*, cercle, appartient à toutes les langues semitiques et aryennes.

L'île de Calypso, la cachée, était aussi un des sanctuaires de Vénus, et ses médailles à légendes phéniciennes portent la clochette ou le cône qu'on adorait à Paphos.

La Sicile tout entière était consacrée à Cérès et à Perséphone dont les dogmes peuvent être assimilés à ceux de Vénus. Puis vient Malte, *Melytta*, dont le nom *Melos* en grec, *Mal* en hébreu, veut dire chant ou parole; Melytta, le verbe éternel, est une divinité des Coushites arabes citée par Hérodote, qu'on retrouve au sommet du Panthéon assyrien.

De là on arrive à Cythère, aujourd'hui Cerigo; ce nom n'est pas une corruption du premier, il n'en est que la traduction. Comme *Circe*, *Cerigo* veut dire cercle, *Cithara* se traduit par couronne, cruche, cercle et guitare, c'était le nom de la haute coiffure de Vénus que portaient aussi les seigneurs chypriotes et que les papes ont adoptée. Il y avait une autre Cythère à Chypre, son nom a subi la même transformation que celui de Cerigo et on la nomme aujourd'hui Cirga, un village voisin porte celui de *Palai-Kytra*, la vieille cruche.

Cnide, dont le nom signifie *prurit*, est situé dans l'Asie Mineure.

Lesbos portait anciennement le nom de Synteis, qui veut dire destruction; bien que grec, ce nom ne trouve d'étymologie qu'en phénicien. Chypre possédait une ville du nom de Soantos, aujourd'hui Synda, dans lequel on retrouve les deux radicaux phéniciens dont la soudure a donné l'ancien nom de Lesbos, SAV ou Saf, qu'on peut reconnaître dans l'indien Siva et l'égyptien Sevek, la destruction, et NT l'agitation, l'expulsion, l'expiration, la mort. Vénus était avant tout le néant ou plutôt l'anéantissement, l'évanouissement; c'est ce que veut dire ce sombre nom de Vénus[1] auquel nous avons attaché un riant cortége de fantaisies légères et folâtres que n'inspirent nullement les sites désolés de Cythère, ni ceux de Chypre, jadis couverts d'impénétrables forêts. Le temple de la Vénus de

1. Vénus est la partie creuse de la corne qui reste dans l'ombre.

Milo était situé au fond d'une solfatare malsaine, dont les habitants sont périodiquement décimés par la fièvre. Comme ceux de Chypre, il était rempli d'ex-voto déposés par les malades atteints de frénesie et de catalepsie que Vénus passait pour donner et par conséquent pour guérir; aussi le visage de celle de Milo respire tout autre chose que la gaieté et la bonté. L'expression en est d'accord avec la désolation du site. Les Telchines ont porté son culte partout où il y avait des mines à exploiter. Tous ses temples étaient situés au fond des forêts les plus sauvages, ou sur des écueils battus par les flots.

De toutes les îles où elle a été honorée, Rhodes est la seule dont l'aspect soit riant; son nom signifie Rose; elle le doit ou à sa forme circulaire ou à Vénus dont elle était un des emblèmes, comme tout ce qui tient du cercle. On y exhume tous les jours de nombreuses terres cuites très-archaïques, dans lesquelles on peut étudier la transition du type asiatique au type hellénique.

Chypre est une grande île de 225 kilomètres de long sur 80 dans sa plus grande largeur, située par le 35° de latitude nord et le 30° de longitude orientale[1]. Les Grecs la comparent à une peau de bœuf dont la tête est tournée vers le sud-ouest et la queue très-prolongée vers l'angle nord-est de la mer de Syrie. Géologiquement, c'est un soulèvement assez récent du fond de la mer qui aurait pu donner lieu au mythe de Vénus Anadyomène, si on ne le retrouvait dans les dogmes chaldiens, sous le même nom, mais sous un autre sexe.

Oannès, le seigneur du monde inférieur, le seigneur des ténèbres, était représenté sous la forme étrange d'un homme muni d'une queue d'aigle, coiffé d'un énorme poisson ouvert qui couvre ses épaules en guise de manteau; à l'origine des choses, il flottait sur les eaux du chaos. D'après Bérose, il laissa un livre aux hommes, c'est-à-dire qu'il fut l'inventeur d'un système d'écriture, puis il se replongea dans l'élément dont il était sorti.

On a retrouvé en Sardaigne des terres cuites de Vénus sous cette

1. Le voile de Cypris ou Vénus voilée était primitivement une peau de vache ou de chèvre, qui prenait alors le nom d'égide. Le Louvre possède une tête curieuse de Paphos écartant son voile, c'est-à-dire sa peau de vache.

forme primitive, tenant entre ses mains une grenade entr'ouverte. C'est le type rudimentaire de la sirène à queue d'oiseau ou de poisson, dont on peut voir de nombreux spécimens dans les terres cuites d'Ardée, au musée Campana. J'en ai trouvé à Chypre un bronze très-archaïque, dont les jambes sont celles d'une hirondelle et les ailes sont formées par des poissons enroulés. Elle portait en Syrie le nom de DER-CETO, loi de dor ou de la génération. Quant à Oannès, son nom est le même que celui de AVN ou Vénus, ses attributions sont identiques; mais le sexe féminin convient infiniment mieux à son rôle de récipient, et il suffit pour attribuer une plus haute antiquité à la forme chypriote qu'à la forme babylonienne, qui n'en est que le dédoublement. Son livre, nous le retrouverons sur les chapiteaux des temples de Vénus.

L'ossature de Chypre est une double chaîne de montagnes séparées par une vaste plaine qui a été longtemps submergée; l'une a pour point culminant le Troodos, dans lequel on veut voir l'ancien Olympe de Chypre, sur lequel était situé le temple de l'Amathusia Duplex. D'autres le placent avec plus de probabilité sur le mont Sainte-Croix ou Stavrovouni, qui correspond mieux aux distances données par Strabon. Quoi qu'il en soit, *Troodos* est un vieux mot phénicien qu'on retrouve dans les noms d'Amphitrite et des Tritons, qui veut dire humidité, fraîcheur. Sa hauteur dépasse 2,000 mètres, et jusqu'à 1,200 mètres il est couvert de superbes vignes qui donnent les fameux vins de la Commanderie.

Son sommet est encore ombragé par des pins maritimes et des cyprès de toute beauté. Malheureusement il est mal placé pour la distribution des eaux; la plupart des torrents qui en découlent se perdent immédiatement dans la mer; un seul, le Pidias, ravine toute la plaine plutôt qu'il ne l'arrose. Le fléau du pays est la sécheresse.

En face, se dressent les cimes moins élevées du Carpas, dont le nom en phénicien signifie coton : il y était cultivé de temps immémorial. Dès l'époque d'Homère, qui parle des cuirasses ouatées de coton et des excellents fers de cette île, Chypre devait fournir à l'Égypte les outils d'acier trempé avec lesquels elle taillait ses granits. Les crêtes calcaires du Carpas sont excessivement pittoresques, mais ne dépassent pas 1,200 mètres. Elles sont encore couronnées par les ruines des trois châteaux bâtis par les Lusignans, Buffevent, Dieu d'amour et Cantara.

Le climat de Chypre jouissait autrefois d'une exécrable réputation, qu'il est loin d'avoir perdue, et justifiait complétement ce que j'ai dit plus haut des sanctuaires de Vénus, qu'on élevait de préférence dans des lieux arides ou insalubres. Le pays était couvert de forêts impénétrables qu'il était impossible de défricher, et dont les eaux croupissantes entre-

tenaient des marais pestilentiels. Vénus, déesse de l'ombre, protégeait celle des bois. Les chrétiens, dont le culte n'est que la forme la plus épurée de celui d'Iran, ont fait une guerre impitoyable à tous les bois sacrés de Vénus. Tous les Grecs portent une véritable haine aux ombrages. Ils coupent tous les arbres qu'ils rencontrent autres que les arbres fruitiers, et n'en plantent jamais. Aujourd'hui Chypre est beaucoup trop déboisée et n'en est pas plus saine; l'excès en tout est un défaut; ses fièvres ont une réputation hors ligne dans tout l'Orient. Cependant elles sont rarement dangereuses. La température est élevée sans être excessive : elle oscille entre 30 degrés à l'ombre en été et 10 en hiver, et toutes les races du nord et du midi s'acclimatent facilement dans un pays où le sapin de Norvége et le bananier des Indes croissent avec une égale facilité, grâce à l'élévation de ses montagnes. La plus grande maladie de Chypre est la misère volontaire et fainéante, favorisée par l'indolence et l'apathie constantinopolitaine. Malgré cela, les hommes y sont généralement grands, forts et robustes, les femmes beaucoup moins belles que les hommes. Cette observation est applicable à tout l'Orient.

D'après Hérodote, Chypre a été peuplée par des Lyciens, des Doriens et des Éthiopiens ; il faut entendre par Éthiopiens des Libyens de la grande Syrte, de la race d'Atlas, que les Grecs reconnaissent pour l'un de leurs ancêtres, car les Éthiopiens n'auraient pu envahir Chypre qu'en passant sur le corps des Égyptiens, qui les en séparaient, et l'histoire n'en fait pas mention. On retrouve dans les fouilles de Chypre des types éthiopiens, mais ils sont relativement modernes.

Les Phéniciens, ou, pour mieux dire, les riverains de la mer de Syrie, ont essayé de s'établir à Chypre; mais, sauf Citium et Amathonte, qu'ils ont fondées et où ils se sont maintenus, ils ont toujours été repoussés du reste du pays, qui a constamment pris parti pour les Grecs contre les grands rois, auxquels les Phéniciens sont restés fidèles jusqu'au bout.

L'écriture de Chypre, telle que nous la trouvons dans la tablette de bronze d'Idalium, donnée à la Bibliothèque impériale par le duc de Luynes, contient à la fois les écritures particulières aux Lyciens, aux Libyens de Tugga et aux Phéniciens. Le nom de Salamine s'y lit écrit de onze manières différentes; j'ai compté jusqu'à présent cent-dix caractères, qui ne sont que des variantes ou homophones des dix-huit caractères au plus que comporte le système graphique sémitique avant l'invention des voyelles. Si l'on ne découvre pas de nouveaux textes, ce qui est à redouter, les monuments épigraphiques de Chypre ne recevront jamais d'interprétation certaine. Tout ce qu'on peut assurer maintenant, c'est qu'ils appartiennent au même système graphique que le nôtre, et

qu'ils sont peut-être la plus ancienne forme connue de l'alphabet gréco-phénicien dont nous nous servons encore. On peut en dire autant des débris de statuaire et d'architecture qui nous en restent, et que j'examinerai à mesure qu'ils se présenteront.

L'idiome que Chypre parle aujourd'hui, et qu'elle parlait déjà au commencement de notre ère, est un dialecte grec très-archaïque et à peu près inintelligible pour un grec de l'Attique, tant par l'étrangeté de sa prononciation tout à fait antihellénique, que par la quantité considérable de radicaux étrangers au grec dont il est criblé. Quelques-uns sont du français limousin des croisades, conservés avec prononciation provinciale, qui les rend presque méconnaissables pour nous-mêmes. Ce sont des termes de politesse, d'ameublement et d'équitation; mais la plus grande partie se retrouve dans le vocabulaire phénicien ou hébreu, et le chypriote moderne ne peut laisser planer aucun doute sur le caractère du cypriote ancien : c'était une langue à radicaux sémitiques et à formes grammaticales helléniques. Ceci s'entrevoit dans ses épigraphes encore inexpliquées et surtout dans ses noms d'hommes, de lieux, de montagnes et de fleuves; enfin, dans une foule de monuments connus sous la désignation générique, mais très-vague, d'Abraxas, qui contiennent des légendes en hébreu hellénisé écrites en caractères grecs mêlés de vieux caractères chypriotes, ou en caractères égyptiens hiéroglyphiques. Ces monuments sont d'époques et d'origines très-diverses, quelques-uns appartiennent aux sectes gnostiques, beaucoup aux sectateurs d'Isis et de Sérapis, d'autres, surtout les plus anciens, aux adorateurs de la Vénus de Chypre. Le plus considérable de tous les monuments de ce genre est la table de Bembo, faussement désignée, sous le nom d'Isiaque, conservée au musée de Turin. Lorsque Champollion retrouva la clef, depuis si longtemps perdue, de l'écriture hiéroglyphique, on voulut l'appliquer à la prétendue table Isiaque, qu'on croyait renfermer l'explication des mystères d'Isis; mais elle résista à toute interprétation par l'égyptien. Ses hiéroglyphes ne donnent aucun sens dans cette langue. Tous les dieux égyptiens sont désignés dans l'écriture hiéroglyphique par un monogramme ou caractère unique, dont la table de Bembo n'offre aucun exemple; ses cartouches paraissent exclusivement composés de caractères phonétiques. Mais on ne revint d'une erreur que pour se jeter dans une autre, en prétendant que ce n'était qu'un pastiche romain pourvu de toute espèce de signification. D'abord, à l'époque romaine et jusqu'au règne de Commode, dont le nom se lit encore sur les cartouches des temples d'Égypte, beaucoup de gens connaissaient l'écriture hiéroglyphique. Enfin, il n'est pas vrai, comme le dit M. François Lenormant, que

ce système graphique ne se soit jamais répandu en dehors de l'Égypte. Une foule de monuments, qui lui sont, il est vrai, inconnus, sont retrouvés journellement sur tous les points des côtes de Syrie, mais particulièrement à Dhali, l'ancienne Idalium. Ce sont surtout des scarabées de pâte calcaire, dont les caractères, très-nets et réduits à un très-petit nombre, donnent un sens très-clair en phénicien. D'autres ne portent pas de caractères, mais une triade mystique figurée par une cruche, une dorcas et une branche verte; ceux-là appartiennent bien sûrement au culte de Vénus.

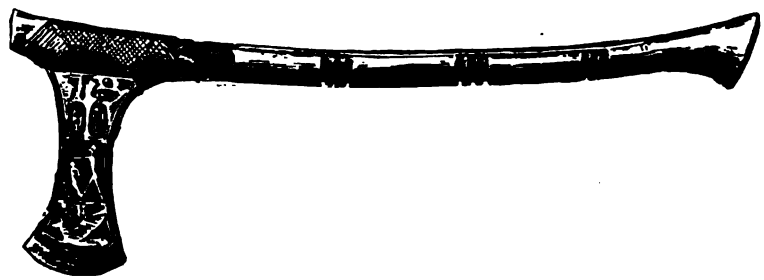
Ces considérations ont porté le duc de Luynes à ranger parmi les monuments chypriotes la table de Bembo, et il se fondait surtout sur quatre caractères en langue chypriote tracés dans un cartouche à part, sur une sorte de tablette analogue à celle trouvée à Dhali, tenue par un scarabée à face humaine, qui est une des incarnations d'Horus.

J'ai voulu voir de mes yeux la table de Bembo et j'en ai copié soigneusement les légendes les plus importantes. Les caractères prétendus chypriotes sont assez frustes et peuvent tout aussi bien appartenir au Lycien ou à d'autres alphabets asiatiques. Ils doivent se lire OVARA, qui se trouve écrit très-lisiblement en face d'un autre Horus. Le nom de CIPRT se lit sur un autre cartouche; bref, si les règles établies par Champollion ont été observées par ceux qui ont gravé la table de Bembo et les très-nombreux monuments du même genre qu'on trouve à Chypre, le duc de Luynes a deviné juste, et le déchiffrement de la table Isiaque, qui est loin de présenter les mêmes difficultés que celui des textes cunéiformes, révélerait sans doute des particularités curieuses.

Si elle n'a rien à démêler avec Isis, les attributs de son personnage principal sont bien ceux de Beset ou Pasht, celle de toutes les divinités du panthéon égyptien qui se rapproche le plus de la Vénus de Chypre. Son travail n'est pas romain, nous possédons trop de spécimens de l'art pseudo-égyptien de l'époque impériale pour nous y tromper. Il copie de plus près, mais il ajoute dans la coiffure certains tortillons qui équivalent à une date.

Au contraire, les costumes de femmes de la table Isiaque n'ont jamais été portés par celles de l'Égypte et se sont conservés jusqu'à nos jours chez les paysannes chypriotes. L'ensemble se rapproche beaucoup des coupes trouvées à Dhali, à Corinthe et ailleurs, qu'on attribue universellement à l'orfévrerie phénicienne ou chypriote. Pendant toute la domination des Ptolémées et jusqu'à l'extinction de l'art égyptien en Égypte même, il y a eu une école égyptienne à Chypre dont on peut suivre les progrès et la décadence. Elle paraît avoir substitué à l'architecture et à

l'écriture nationale qu'elle avait probablement oubliées l'écriture et l'architecture des Égyptiens très-largement appropriées à ses besoins. Le travail de la table de Bembo rappelle beaucoup celui de la hache de la reine Aa-Hotep. C'est une niellure d'argent sur champ de bronze. Elle contient des figures de griffons à tête d'aigle tout à fait étrangères à l'art égyptien, comme M. Mariette en fait très-judicieusement la remarque, et il serait fort possible que la hache de la reine ait été fabriquée en



HACHE DE LA REINE AA-HOTEP.

Égypte par des artistes phéniciens ou chypriotes dont l'habileté était reconnue. Sans être aussi ancienne, la table de Bembo est de la même école qui a eu au moins six siècles de durée et ne doit pas être postérieure à notre ère. Quant aux débris de l'art égypto-chypriote, types divins reconnaissables au pot qui leur sert invariablement de coiffure, il serait trop long de les énumérer.

Il me reste maintenant à passer rapidement en revue les principales localités de l'île de Chypre qui offrent quelque intérêt au point de vue de l'histoire de l'art chypriote et du dogme de Vénus. Leurs noms, comme tous ceux des villes antiques, sont de véritables définitions de la divinité Éponyme, sous l'invocation de laquelle elles s'étaient placées, et nous n'aurons qu'à les classer pour reconstituer son histoire de toutes pièces.

En première ligne, vient Salamine en chypriote moderne, Solmis, beaucoup plus ancienne que le siége de Troie, mais agrandie par le héros Teucer, qui y transporta une colonie de prisonniers troyens et peut-être en changea le nom, car elle semble s'être appelée primitivement Coroni ou Corno, qui était le nom du bonnet phrygien et de la coiffure des doges

de Venise. Un village de Chypre, renommé par ses fabriques de poterie, le porte encore; il est inutile que je m'appesantisse sur l'analogie qui existe entre couronne et corne. Ces deux mots, primitivement identiques, appartiennent à toutes les langues. Les Vénus coiffées du *corno* sont excessivement communes.

Solmis ou Salamis veut dire en phénicien salut, payement, bonheur, fin; nous retrouverons partout cette idée de fin et de bonheur suprême dans l'anéantissement ou *nirwana* qui caractérise le dogme de Vénus comme les anciennes religions de l'Inde.

Salamine est située à dix kilomètres environ de la ville française de Famagouste, véritable Pompéi gothique restée telle qu'elle est sortie de l'épouvantable siége qui la livra aux Turcs.

Les ruines de Salamine couvrent une immense superficie, mais appartiennent presque toutes à l'époque byzantine. La position de la cité de Teucer, beaucoup plus reculée dans les terres, n'est indiquée que par un vaste tumulus qui doit être le tombeau du héros et n'a jamais été violé.

Un magnifique aqueduc, commencé au ve siècle de notre ère, est remarquable par l'emploi de l'ogive en tiers-point, qui n'est guère connue en Europe qu'à partir du xe.

Le seul monument de Salamine remontant à une antiquité reculée est le vaste tombeau connu sous le nom de prison de Sainte-Catherine. Il est dans le style égyptien et, sauf sa voûte en plein cintre, il correspond exactement à la description des monuments de ce genre qu'on peut lire dans le catalogue du musée de Boulak, de M. Mariette; elle se compose de quatre immenses voussoirs de cinq mètres de long qui, à l'aide de quelques voussoirs de remplissage, couvrent une salle de dix mètres de long sur six de large. La porte et la chambre qui contenait le sarcophage se font face comme dans les tombeaux d'Égypte, mais, par un motif qui nous est inconnu, ni l'un ni l'autre ne s'ouvrent au milieu de la paroi. Les petits côtés du parallélogramme sont garnis de *serdabs*, ou couloirs murés. Tous les blocages sont en plâtre qui s'est complétement cristallisé. Ce monument a été peint à l'encaustique intérieurement et extérieurement comme tous ceux de Chypre, dont le calcaire se délite à l'air. Ceci explique peut-être pourquoi on n'y remarque aucune trace d'inscription taillée dans la pierre. Du reste, il n'y a que des fragments du revêtement extérieur qui devait se terminer probablement en pyramide comme le monument de Mausole. Deux autres tombeaux plus petits et plus dégradés sont situés à peu de distance dans une orientation toute différente. La présence d'une voûte en plein cintre a fait croire que ce

monument était postérieur à notre ère. Mais on sait aujourd'hui, grâ aux monuments assyriens, que la voûte en plein cintre à claveaux date moins du VIIe siècle avant J.-C. A Chypre, où le peu de solidité de pierre ne comportait guère les architraves monolithes à grande porte la voûte a dû être employée de très-bonne heure.

D'ailleurs l'énormité des matériaux employés indique une sépultu royale qui est probablement celle d'Évagoras, le plus riche des rois q aient jamais régné à Salamine.

Ce curieux monument présente au plus haut point le caractère c est celui de la langue comme de l'art de Chypre, un fond oriental, u forme grecque dont on retrouve toute l'élégance dans son austère sir plicité. On y sent déjà une préoccupation de l'harmonie générale do l'Égyptien et l'Assyrien ne se sont jamais souciés.

Je puis en citer comme exemple un superbe chapiteau dont le gal doit être une fleur de lotus épanouie. Les acanthes et les filets dont est orné peuvent lutter de pureté avec le dorique de Phidias, qui e beaucoup moins orné. On doit voir dans ce chapiteau un des ancêtres e corinthien, mais bien plus élégant. Malheureusement, le couronneme manque et n'est pas facile à suppléer, bien qu'on retrouve un gal analogue dans certains chapiteaux romans. J'ai trouvé celui-ci à quelq distance du monument sépulcral que je viens de décrire.

Les anciens nous ont laissé peu de détails sur Salamine comme sur reste de Chypre. On sait que le culte de la nymphe Cecrops y était cél bré par des sacrifices humains. Cecrops ou Kercops veut dire un singe queue prenante, ou plus littéralement une queue de panier. J'ai retrou quelques têtes de guenon de la plus belle époque et de la plus bel exécution, coiffées de la cidaris à triple couronne de Vénus. C'éta bien humiliant pour un homme d'être immolé à cette ridicule divinit On la retrouve sur la table de Bembo, et il paraît prouvé qu'elle signifia la pleine lune par rapport au griffon, qui indiquait la lune nouvelle [1].

N'est-il pas singulier qu'on retrouve le nom de la lune, qui, da toutes nos langues aryennes, est *men* ou *moon*, dans *mouni*, qui ve dire un singe en limousin, et dans le chypriote moderne *maimouna*, de radicaux phéniciens qui veulent dire ventre de la lune ou pleine lune.

Après Salamine vient la Phénicienne Citium, que les Chypriotes pr noncent Chiti comme les Phéniciens, et dont le nom est la lettre phénicien

1. Ce griffon, ou sphinx femelle, fille de Cecrops chez les Athéniens, se nomm Agraulis, c'est-à-dire celle qui passe la nuit dehors; la veilleuse, *Luna*, Lune, a même signification.

chet qui correspond à l'H de notre alphabet; elle signifie littéralement le treillis de lattes minces dont on garnit les fenêtres en Orient, et, par extension, la terreur. Sur son emplacement est située Larnaka. On y a retrouvé une stèle du roi Sargon, qui conquit les sept royaumes du pays de Jatnan, nom assyrien de Chypre. Cimon mourut devant ses murs. Deux stèles phéniciennes trouvées, l'une par M. Piérides, l'autre par M. Rey et moi, nous donnent le nom d'une dynastie contemporaine d'Alexandre de rois de Citium et d'Adil (Idalie), celle des Melekitans. Ce sont les seules inscriptions historiques de l'île de Chypre en langue phénicienne. Au point de vue de l'histoire de l'art, elles nous apprennent un fait intéressant. Citium était une ville exclusivement phénicienne et très-hostile à l'hellénisme ainsi qu'Amathonte. Cependant tous les objets d'art contemporains des Melekitans, et c'est la plus belle époque de l'art chypriote, sont du plus magnifique style grec. Ceci ne confirme-t-il pas ce que je disais plus haut, que l'art grec est celui d'une époque, non d'un peuple et d'une race? Aujourd'hui les populations d'origine phénicienne ont conservé au plus haut point les aptitudes artistiques de leurs pères, surtout les Maronites. Les descendants des Hellènes montrent au contraire très-peu de goût pour les arts. Les Doriens ne les ont jamais ni beaucoup aimés ni beaucoup estimés ; ils étaient, ainsi que les Romains, des races exclusivement politiques. Dedale est le seul prince artiste qu'on cite dans l'antiquité. Il était Phénicien. Athènes était une ville à moitié phénicienne d'origine. Les Étrusques, qui ont civilisé l'Italie, n'étaient pas non plus de race aryenne. Notre orgueil doit s'incliner et reconnaître que nous ne sommes que les disciples assez maladroits des Coushites et des Touraniens.

Citium paraît avoir changé quatre fois de place, suivant les caprices de la mer, qui se plaisait à ensabler ses ports; aujourd'hui tous sont comblés et la navigation à vapeur les a rendus à peu près inutiles. Entre sa vaste saline autrefois navigable, comme le prouve la jetée qui la traverse, et le port comblé dans lequel on a trouvé la stèle du roi Sargon, sur une colline saline, devait s'élever le temple de la déesse Éponyme Chet, la Terreur, ou la Vénus au sphinx. Le village d'*Aradippo* (face d'épouvante), celui de *Sivisili* (destruction, silence), celui de *Sivitani* (destruction, exténuation), formaient le digne cortége de cette forme redoutable de Vénus. Aradippo était le sphinx; Sivitani, la sirène terminée en poisson, dont le nom *Tanit*, en phénicien, signifie la tension; de là notre mot *ténia*, ruban. Seirène, en grec, a la même signification et vient de *seira*, en grec et en hébreu, corde tordue, chaîne, bracelet de métal tordu. Le verbe *seiroo* indique l'exhaustion, l'épuisement; *seiren*,

en grec, est de plus un voile mince et translucide, fait de fils très-ténus. On voit ce que signifie la queue tortillée des sirènes.

Le temple de Chet a été dévasté sous Théodose, et les innombrables ex-voto qu'il contenait ont été lancés sur le talus de la colline, où ils ont été retenus par de vieilles masures; la poussière des siècles les a recouverts, et c'est là qu'on les a exhumés par milliers. Quant au temple, qui a dû être transformé en église, il n'en reste aucune trace.

On voit encore à Larnaka trois tombeaux antiques. L'un est connu sous le nom de *Chapelle des amoureux*. Il est recouvert d'une voûte en plein cintre monolithe. Les pierres, parfaitement appareillées, indiquent une belle époque. Les deux autres semblent plus modernes et sont voûtés en ogives tronquées dont tous les voussoirs sont posés horizontalement comme celles qu'on construit avec des jeux de domino: une grosse dalle termine la voûte. Ce système a été employé dans les fortifications d'Assos. Le plâtre des joints est complétement cristallisé. A Chypre, l'emploi du plâtre est un certificat de haute antiquité; la chaux ne paraît avoir été connue dans le pays que sous les Romains.

C'est à Larnaka que j'ai dessiné un singulier chapiteau que j'aurais volontiers attribué aux Byzantins, si je ne l'avais retrouvé dans le temple de Bacchus à Athènes et dans la Platea d'Alexandrie. La rose dont il est orné indique qu'il faisait partie d'un temple de Vénus. Il est une preuve du parfait sans-gène avec lequel les Grecs traitaient d'avance les règles de Vignole. A une vingtaine de kilomètres de Larnaka se trouve le village de Dhali, ancien Idalium, un des trois grands centres religieux de Chypre, dont les gisements archéologiques sont exploités depuis deux siècles sans être épuisés.

D'après les scoliastes grecs, son nom vient de *dhalah* en phénicien, en grec *délé* ou *dilis*, ombre; le radical de ce mot est l'hébreu THLL, se rouler, se ruer. L'orthographe du nom d'Adil, telle qu'elle est mentionnée dans les deux épigraphes des Melekitans, semblerait indiquer au contraire le mot DLAH, qui veut dire trame; l'étroite parenté de ce dogme avec celui de la Sirène est facile à saisir; on y retrouve toujours l'idée des Parques qui filent nos jours avec très-peu d'or, très-peu de soie et beaucoup de filasse.

Idalie n'avait pas de temple; c'était un de ces immenses bois sacrés où les ex-voto étaient cloués à des arbres. Quand ils tombaient de vétusté, l'ex-voto était enseveli dans leur poussière. Aussi ceux d'Idalie n'offrent pas ce caractère de mutilation préméditée qu'on remarque dans ceux qu'on exhume à Citium. Le lieu où on les trouve est aujourd'hui complétement dépouillé d'arbres et porte le nom d'*Ambelarga*, les vignes.

Il se termine en un plateau assez étroit sur lequel on a trouvé les débris d'un trophée et la tablette du duc de Luynes, avec douze coupes en argent, dont une et demie seulement a été sauvée de la fonte. Il est donc

IDALIA MATER, OU AMANASSOS.

La nuit mère, trouvée près de Golgos (Athieno).

impossible qu'il se soit donné une bataille en chars sur cette étroite esplanade où les chars ne peuvent pas monter, et le duc de Luynes a été trompé par une fausse description. Ce qu'il prend pour un timon est tout simplement, selon moi, le bout de la perche qui soutenait le trophée

élevé en plein bois et qui a fini par tomber de vétusté. Ces remarques sont importantes pour déterminer le sens de ce monument dans lequel le professeur Von Rock a cru déchiffrer une proclamation d'Amasis. Je crains fort, en relevant l'erreur du savant Germain, d'en commettre une autre. Cependant je constate que l'inscription du bout de perche offre la plus grande analogie avec le commencement de celle de la tablette et que je traduis : l'une, *offrande à la puissance de l'enveloppe*, et l'autre, *offrande à la puissance de l'ombre*. Ce n'est peut-être pas plus vrai que la lecture du professeur d'outre-Rhin, mais c'est plus vraisemblable.

Il n'y a qu'un tombeau dans le vallon; il est voûté à angle aigu et n'offre rien de particulier.

A quelque distance se trouve le village d'Athieno, qui conserve tout entier le nom de la Grecque Athana avec sa prononciation chypriote. Non loin de là est une vieille ferme turque qui porte le nom de Gorgos, l'ancienne Golgos, et que le comte de Vogüé a fait fouiller inutilement : tout en a été emporté. Mais les murs du village sont bâtis de débris antiques qui ont été transportés au Louvre. La Vénus au collier et à la fleur de lotus, qui se trouve reproduite ici, a été trouvée près de Golgos ; elle est d'époque romaine, mais c'est le seul monument à peu près complet de cette divinité qui nous soit parvenu.

Golgos, qui réunit en un seul le nom moderne et le nom ancien de Gozzo, l'îlot frère de Malte, veut dire *cercle, issu*; c'est le plus ancien sanctuaire de Chypre. Dans les environs on trouve *Cythérée*, aujourd'hui *Cirga*, dont j'ai donné l'étymologie à propos de Cythère, ainsi que celui de Synda à propos de Lesbos; *Amanassos*, la nuit mère ; *Corno*, qui doit être une des plus vieilles fabriques de poterie de l'univers et où l'on fait les urnes immenses connues sous le nom phénicien de *gomar*, dans lesquelles on entonne le vin de Chypre; enfin *Temessos*, dont le nom signifie *intégrité, destruction*; les noms de Vénus reproduisent souvent cette énergique opposition. Pour terminer cette nomenclature, citons Leucosie, la Nicosie des Lusignans, capitale actuelle de l'île; elle est plus remarquable par ses magnifiques restes gothiques que par ses monuments antiques. Un grand sarcophage de marbre y est décoré d'une curieuse épitaphe d'un Grec spiritualiste et goguenard. Quant à son nom, qui est ce qu'elle offre de plus intéressant au point de vue qui m'occupe, c'est celui d'une des trois Sirènes.

GRASSET DORCET.

de ci, de là, et provoquaient la surprise. Il y était question d'un sculpteur alternativement nommé Tureau, Tareau et Taureau, qui éveilla d'abord l'attention de M. le docteur Pons, dès longtemps familier avec les estampes de l'ornemaniste Toro. M. Pons entrevit la vérité, puis il douta, il hésita, mais, en fin de compte, il publia une notice, accrue des indications de M. de Montaiglon, à laquelle je devrai faire plus d'un emprunt. Le même nom, rencontré parmi les papiers d'une ancienne famille de Provence, frappa M. Magloire Giraud, curé de la Cadière, et, par trois fois, le savant abbé communiqua au Comité historique des documents précieux, publiés dans le *Bulletin*. Enfin M. Brun, en préparant sa Notice sur la sculpture navale, eut la bonne fortune de découvrir une pièce d'une telle importance, que, sans elle, la biographie de Toro serait restée impossible. Je pressai M. Brun de poursuivre ses recherches, et, peu de temps avant sa mort, il m'envoya encore des actes extraits des registres de l'état civil de la ville de Toulon. Ainsi s'est formé peu à peu un dossier de certitudes qui permet d'aborder ce travail. M. Jal l'a déjà essayé : son *Dictionnaire critique de Biographie et d'Histoire* consacre à Toro un article de cinq colonnes. Mais, faute de pouvoir contrôler tous les documents dont j'ai parlé, M. Jal s'est trompé plus d'une fois, il ne dit rien des œuvres de l'artiste. Ce ne sera donc pas faire double emploi que de recommencer, après lui, une étude qui le rectifie et qui le complète.

Dans le document retrouvé par M. Brun, dont je donnerai plus loin le texte, Toro nous renseigne lui-même sur sa famille : — « Bernard Toro, sculpteur d'Aix, fils et frère de Gille et Pierre Toro, directeurs des ouvrages de sculpture du parc de Toulon..., etc. » — Voilà une filiation clairement établie. Remarquons toutefois que Bernard a renversé les termes : il eût mieux dit « fils et frère de Pierre et Gille. » En effet, l'acte de baptême de « Gille Turreau » le déclare fils de Pierre, et porte la signature de « P. Teurreau. » Pierre est donc le père commun. Or, comme son propre fils lui attribue, avec une amplification bien naturelle, le titre de « directeur des ouvrages de sculpture du parc de Toulon », il faut reconnaître en lui le sculpteur mentionné par la correspondance administrative sous le nom de Tureau, Turaut ou Taureau. On s'en convaincra en suivant son histoire à travers les lettres des intendants et de Colbert. Quant au nom, entre toutes les formes qu'il affecte, je choisis celle de « Taureau », qui a l'avantage de rappeler la dénomination abréviative adoptée par Bernard Toro.

C'est en 1668 que Pierre Taureau apparaît pour la première fois. Il y avait alors, à l'arsenal de Toulon, trois artistes ayant rang de maîtres : le

peintre J.-B. de La Rose, les sculpteurs Nicolas Levrai et Rombaud Languenu. Le vaisseau *le Royal-Louis* était sur le chantier. Afin de lui faire une décoration digne de son nom, l'intendant imagina de mettre l'ouvrage au concours entre les trois maîtres, puis il chargea Rombaud Languenu d'aller présenter les trois projets à Colbert. Le ministre consulta Le Brun, investi, comme on sait, de la surintendance du goût français, et Le Brun s'empressa d'écarter des dessins qui sentaient trop la province pour y substituer un dessin de son invention, plus en rapport avec les magnificences de Versailles. Une œuvre émanant de si haut ne pouvait être exécutée par des mains provinciales. Le Brun la confia à son compère Girardon. Celui-ci, empêché de partir de suite, envoya en avant une de ses créatures, élève ou praticien, qui n'était autre que Pierre Taureau.

Le fait ressort des lettres de d'Infreville, l'intendant de Toulon. Il écrivait le 2 mars 1668 :

Le sculpteur Rombaud et Turaut sont venus avant leur modèle qui ne faict que d'arriver; nous n'attendons plus que le s^r Girardon.

Il écrivait le 27 du même mois :

Le s^r Girardon est arrivé aujourd'hui. Il a trouvé le s^r Tureau établi avec quelques compagnons sculpteurs qui ont la main à l'œuvre pour travailler à sa pouppe.

Il écrivait le 29 mai :

Le s^r Girardon a fait comme M. le premier président, il a dressé des mémoires et des ordres, mais je ne suis pas sans peine de les faire exécuter. Le s^r Tureau, qu'il a laissé ici, n'estant pas de son poids ni de son mérite, ne s'acquiert pas de créance auprès de nos maîtres sculpteurs, qui l'envyent et ne l'ont pas en estime.

Comment M. Jal, qui a lu cette correspondance avant moi, a-t-il pu se demander, après des passages aussi significatifs, « de quelle école sortait Pierre Toro et quelles circonstances le poussèrent à entrer au service du roi, dans un port, loin de Paris? » Mais si on hésitait à en tirer les conclusions que j'en tire, une lettre de Colbert, inconnue à M. Jal, lèverait les derniers doutes. Le ministre écrivait le 26 septembre 1669 :

A l'égard de la sculpture du *Royal-Dauphin*, que vous proposez de donner à faire aux s^rs Levray père et fils, je ne crois pas qu'ils soient assez forts pour entreprendre cet ouvrage; mais il faut y faire travailler le s^r Turreau, QUI A ESTÉ ENVOYÉ DE PARIS.

La réponse est bien claire à la question de M. Jal. Pierre Taureau sortait de l'école de Girardon, et ce qui le poussa à quitter Paris pour Toulon, c'est qu'on lui promit, et qu'on lui fit en effet, à l'arsenal, une position avantageuse. En arrivant, il eut rang de maître, il se trouva

l'égal du vieux Levrai, de l'illustre La Rose et de Rombaud Languenu. Et quel âge avait-il alors? L'intendant nous l'apprend indirectement en disant que Rombaud et Taureau étaient du même âge. Or, Rombaud mourut à quatre-vingts ans, en 1718. Tous deux avaient donc, en 1668, une trentaine d'années. Ainsi la naissance de Taureau se placerait aux environs de 1638. Quant à sa prétendue origine espagnole, elle tombe d'elle-même. Espagnol, il eût signé Toro, et non Taureau. Il était Français, et vraisemblablement Parisien, comme deux des ouvriers sculpteurs employés en sous-ordre, « Antoine Enot, de Paris, » et « François Colibaud, de Paris. » On lit sur les mêmes listes, au milieu d'un grand nombre de Provençaux, les noms de « Henri Charbonnier, de Brie; » — « Louis Longuemas, de Normandie; » — Louis Miot, de Langres, » ce qui semblerait indiquer que Girardon amena une petite colonie.

Taureau se vit tout d'abord traité en enfant gâté. Les travaux de décoration du *Royal-Louis* avaient été répartis entre cinq escadres d'ouvriers commandées par des chefs d'inégale valeur. Les trois premiers, Nicolas Levrai, son fils Gabriel et Guillaume Gay, ne reçurent à faire que les ornements et quelques figures secondaires. Girardon réserva la poupe, c'est-à-dire la partie principale du vaisseau, à Taureau et à Rombaud Languenu, et même, pour mieux marquer ses préférences, c'est à Taureau seul qu'il réserva « la figure du roy en son lit de justice, comme aussi la figure de la pouleine. » Au surplus, laissons parler l'intendant, à la date du 21 avril :

Par ma lettre du 27 mars, j'ay donné avis de l'arrivée du sieur Girardon, qui trouva icy les sieurs Tureau et Rombaud qui avoient préparé leurs bouticques pour travailler au dessein de la poupe du vaisseau *le Royal-Louis* amiral, lequel ils avoient conduit avec eux et qui a esté apporté sans aucun dommage. Ledict sieur Girardon ayant reconnu toutes choses disposées à mettre la main à l'œuvre, il a faict le modelle des deux figures principalles qui font partie du dessein, et a laissé aux s^rs Tureau et Rombaut à faire toutes les autres figures dudit dessein, et aux autres maîtres sculpteurs, que nous avons icy, à faire les costés et galeries, et luy-mesme a faict le projet et le dessein de la pouleine ou esperon et du chasteau d'avant dudict navire, et, dans le peu de temps qu'il a resté icy, il n'a perdu aucun moment pour en donner l'intelligence à nos maistres sculpteurs, qui ont promis de s'y conformer. Il m'a donné les moyens de les picquer de jallouzie en leur séparant à chacun d'eux ce qu'ils sont obligez de faire et leur donnant un nombre de compagnons pour avancer leurs ouvrages esgallement, dont j'ay faict dresser un roolle qu'il emporte avec luy et qu'il vous presentera pour vous faire voir comme toutes choses ont esté disposées. Cet ouvrage est de grande entreprise; il faut un long temps pour le mettre en perfection. Je prévois que dans peu il naistra de la jalousie entre nos ouvriers; je feray bien mon possible pour les tenir en leur devoir, mais il est absolument nécessaire d'avoir un commandant comme ledit sieur Girardon ou une personne de sa suffisance pour conduire un sy bel

ıvrage et assujettir les gens de ce mestier, qui ne se gouvernent pas comme les ıtres artisans...

Cette lettre précise la valeur de Taureau. Il n'a qu'un talent de euxième ordre, puisque Girardon est obligé de lui mâcher la besogne, ; que, Girardon parti, l'intendant demande un autre commandant. Mais venait de Paris, et c'en était assez pour le désigner aux faveurs. A peine ; retour, Girardon parle à Colbert de son protégé, et Colbert envoie ɔrdre de payer son logement. — « Cela l'excitera à mieux faire, répond Infreville. Il est habile homme et commence fort bien; mais, comme sieur Rombaut et luy sont d'un mesme aage, il y a déjà de la jalousie ıtre eux, et certainement ils ont besoin d'avoir une personne par-dessus ıx d'aage et d'expérience pour les obliger au respect et à l'ordre qu'ils ıront à tenir pour perfectionner ce qu'on leur donnera à faire. » — En fet, le germe de discorde apporté par le nouveau venu ne tarde pas à développer, et c'est alors que l'intendant écrit la lettre dont j'ai déjà é le début :

Le sr Girardon a faict comme M. le président, il a dressé des mémoires et des lres, mais je ne suis pas sans peine de les faire exécuter; le sieur Tureau, qu'il a ssé icy, n'estant pas de son poids ni de son mérite, ne s'acquiert pas de créance près de nos maistres sculpteurs, qui l'envyent et ne l'ont pas en estime. Il y a eu sja des desmeslez avec eux, et un des compagnons qu'il corrigeoit dans son travail, tant en sa bouticque, s'est jetté en celle d'un autre; deux journées après alla en la aison dudit sr Tureau l'insulter, rompant sa porte, ayant l'espée en main; ce qui 'estant rapporté, j'ay refrené cet insolent en le faisant mettre en prison. J'en fais infor-er pour le chastier et mettre les autres en leur devoir : il est tout à faict necessaire avoir un homme d'aage et d'autorité pour conduire toute cette jeunesse.

A quoi le ministre répond : « Il faut appuyer Tureau, » et d'Infreville plique, le mois suivant :

Je soutiens icy le sieur Tureau comme il faut. Il a eu à demesler avec tous les incipaux de ce métier. Rodolphe (le charpentier) estant de leur party, je les ay tendus en leurs raisons et j'ay obligé ledict Rodolphe à se conformer à ce qu'il donne à tous les sculpteurs et de suivre le modelle donné par M. Lebrun en donnant ı mesures à son arrière, suivant l'ordre des figures, soutiens et ballustres. J'y prends ıs les soins possibles, ce qui réussiroit beaucoup mieux sy j'avois icy M. Girardon, mme de conduite, sage et très-prudent; mais ce que j'ay icy de vieils maistres t peine à se laisser gouverner par le sr Tureau, et la jeunesse, fort volontaire et inso-ıte, se sousleve et mutine.

C'est donc un parti pris de grandir Taureau. Le 24 juillet, d'Infreville revient encore : — « Je fais achever de travailler suivant les modéles ɔnnés par M. Le Brun, sans y rien changer. J'en laisse la conduite au

sieur Tureau, et comme il est jeune, j'ay peine à assujétir de vieils sculpteurs qui travaillent sous luy comme je l'ay mandé, mais je le soustiens en tout ce qu'il désire et ay obligé les autres de luy obéyr. » — Mais, en dépit de tant d'efforts, malgré ses appointements exceptionnels de 1,200 livres, Taureau restait ce qu'il était, un artiste secondaire. Il fallut en déchanter; nous allons voir l'intendant changer de ton et traiter durement son protégé de la veille. Comment s'en étonner, puisque le premier coup partit de Girardon, qui était revenu inspecter l'ouvrage du *Royal-Louis?*

30 octobre 1668. — Le sieur Girardon s'est attaché à corriger les figures de la poupe de *l'Amiral,* que le sieur Tureau n'avoit pas mis en perfection. Cela n'avance pas nostre ouvrage, parce qu'il fault retoucher lesdites figures pour les rendre plus gayes et les descharger de bois. Ledit s^r Girardon s'y applique fortement; il auroit esté à désirer qu'il ne nous eust pas quitté, cet ouvrage auroit esté plus parfait.

11 décembre. — Jamais le sieur Girardon n'a si bien employé son temps qu'à corriger les défauts que le sieur Tureau avoit faicts et faict faire à tous les ouvriers du parc auxquels il commandoit, l'en croyant capable, et qui m'avoit esté laissé pour faire accomplir le dessein du *Royal-Louis* qu'on avoit projeté.

L'homme habile devient, en quelques mois, un incapable, ou peu s'en faut. Décidément le prestige de l'ouvrier parisien est tombé, et l'intendant va nous habiller son caractère d'aussi belles couleurs que son talent.

17 septembre 1669. — Nous avons trois poupes de vaisseaux à faire, qui sont le *Royal-Dauphin,* le *Paris* et l'*Isle-de-France.* L'on pourra en donner une à conduire par le sieur Turreau et laisser le *Royal-Dauphin* aux sieurs Levray père et fils. Il y a trente ans que le père est attaché au service du Roy; c'est luy qui a fait tous les ornements du vaisseau la *Reyne* et le *Brézé,* le *Saint-Philippe,* et de tous les vaisseaux qui se sont bastis depuis trente années; il est abille en son métier, et nous avons encore le petit Flaman, à qui M. Girardon avoit séparé la moitié des ornements du *Royal-Louis,* et qui les a achevés deux mois avant le sieur Turreau et lui a aidé à acheve son costé. Ce travail pourra finir à la fin de ce mois, ayant esté obligé de laisser quatre tritons pour avoir mal pris ses mesures. Il est jeune et auroit besoin d'estre encore conduit par quelque bon maistre; il est débauché et querelleur et en vint aux mains dernièrement avec les sieurs La Rose et Puget pour leur avoir dit d'achever au *Royal-Louis* pour y pouvoir mettre les dorures. J'ay pris la liberté de vous mander les peynes qu'il y a à gouverner des sculpteurs, peintres et fondeurs. J'ay plus à faire à ces sortes de gens qu'à tout le reste du parc. Le sieur Turreau a ce malheur qu'il ne peut assujétir personne à travailler avec luy; je fais mon possible pour les y assujétir et le faire changer d'humeur.

A ces plaintes si bien fondées, Colbert, toujours aveugle, répond d'une façon qui ne lui fait guère honneur. Sans tenir aucun compte des vieux services de Levrai, le ministre déclare qu'il ne le croit pas assez

fort pour entreprendre l'ouvrage du *Royal-Dauphin*. « Mais il faut y faire travailler le sieur Turreau qui a esté envoyé de Paris, qui pourra faire les figures sans qu'il en couste davantage au roy, ayant 1,200 livres de gages, et comme il est habile, il faut obliger ledit Levray à travailler sous sa conduite. » Quant au « petit Flaman », il n'en est pas question. Et si l'on veut savoir le nom du « petit Flaman », il suffit de se reporter au rôle de partage des travaux du *Royal-Louis*. M. Jal s'y est trompé. Voyant d'Infreville parler d'*ornements*, il a cru qu'il s'agissait de l'ornemaniste Guillaume Gay. Mais ce mot désigne évidemment toutes les parties de la décoration. Or le rôle nous montre deux artistes recevant chacun à faire la moitié de la poupe du *Royal-Louis*, Taureau et Rombaud Languenu, tandis que Guillaume Gay obtient « tous les ornements des deux costés ». Lors donc que d'Infreville parle du « petit Flaman » à qui M. Girardon avait séparé la *moitié* des ornements du *Royal-Louis*, qui les a achevés deux mois avant le sieur Turreau et lui a aidé à achever son costé », il désigne de toute nécessité Rombaud Languenu, et cette nationalité flamande, qui nous est ainsi révélée, cadre bien avec la physionomie de son nom.

Gâterie engendre présomption. Un artiste soutenu contre les défaillances de son talent par la main du ministre ne pouvait manquer de prétendre à tout. Taureau profita du départ de d'Infreville, remplacé en 1670 par Matharel, pour essayer de se hausser au premier rang. Le génie de Puget lui pesait sur les épaules.

28 juin 1670. — Le s^r Puget est de retour de Gennes, il y a desja quelques jours, écrit Matharel. Pendant son absence et avant que je fusse icy, les nommés Rombaud et Taureau, sculpteurs, avoient commencé à travailler aux sculptures de quelques poupes de vaisseaux neufs dont eux-mesmes ont fait le dessin; mais led. s^r Puget prétend que cela luy appartient à luy seul, et trouvant lesd. desseins desd. poupes mal faictes, ne veut point absolument qu'on s'en serve et veut commencer un autre ouvrage, disant que c'est vostre intention et que ces gens-là ne travaillent que sous luy. Les autres, au contraire, se tenant assez bons maistres pour travailler de leur chef, tesmoignent y avoir de la repugnance. Mais, quand vous aurez prononcé là-dessus, Monseigneur, il faudra bien qu'ils s'y accommodent, et la reputation dud. s^r Puget doit leur rendre cette defférence moins rude.

Cette fois, il n'y avait pas à hésiter. Comment sacrifier Puget à Taureau? Aussi Colbert prend sa grosse voix pour répondre :

L'intention du Roy est que le s^r Puget ayt la direction des ouvrages de sculpture qui se feront aux vaisseaux de Sa Majesté. Mais il faut que Rombaud et Tureau, qui travaillent à présent sur les desseins de M. Le Brun au *Royal-Louis* et au *Dauphin-Royal*, achèvent leurs ouvrages, et aussytost qu'ils auront fini, il faudra qu'ils travaillent sur les desseins dudit Puget.

Le nom du roi, *Deus ex machina*, mettait fin aux contestations. Taureau, d'ailleurs, n'était pas à plaindre. Après Puget, appointé à 3,600 livres, il se trouvait le premier, puisqu'il touchait 1,200 livres, quand Rombaud n'en avait que mille. Il conserva cette position jusqu'en 1677. La réforme anglaise, qui chassait Puget de l'arsenal, fut sans doute aussi la cause de sa retraite. Taureau eut la douleur de céder la place à son rival Rombaud Languenu, ce dont il garda une si longue rancune qu'il la légua à son fils.

La correspondance administrative nous donne tout ensemble le portrait et l'histoire de Pierre Taureau. Nous n'avons rien à ajouter au portrait. L'histoire se complète des faits recueillis par M. Brun dans les archives communales de Toulon.

M. Brun a compulsé tous les registres de la période qui correspond à la vie de Taureau. Son nom s'y rencontre trois fois, en 1670, en 1672, en 1674. Pour les années 1670 et 1672, les registres d'actes ont été perdus : il ne reste que des répertoires. Le répertoire des mariages de 1670 porte mention du mariage de « Pierre Turreau ». Le répertoire des baptêmes de 1672 relate le baptême de « Honnoré Taureau. » Enfin le registre de 1674 contient l'acte suivant :

Gilles-François Turreau, fils de Pierre et d'Anne Toucasse, est né et baptisé le 22 avril 1674. Le parrain s^r Joseph Teissière et la marraine d^elle Marguerite Romberte, qui ont signé avec moi.

JULIEN, p^tre. — TEISSIÈRE. — P. TEURREAU.

Nous pouvons maintenant résumer en quelques lignes cette biographie, beaucoup moins hypothétique que celle de la plupart des artistes français.

Né vers 1638, et probablement à Paris, Pierre Taureau, élève de Girardon, vint en Provence en 1668. Maître sculpteur à l'arsenal de Toulon pendant près de dix ans, aux appointements de 1,200 livres, il prit une part active à la décoration sculpturale des poupes du *Royal-Louis* et du *Dauphin-Royal*, exécutée d'après les dessins de Le Brun et les modèles de Girardon. Il épousa, en 1670, Anne Toucasse et en eut deux enfants : Honoré, né en 1672 et Gilles-François, né en 1674. On ignore l'époque de sa mort. Je lui attribuerai volontiers un dessin du musée de marine du Louvre catalogué sous le nom de Puget : il représente un grand vaisseau en pleine mer.

LÉON LAGRANGE.

(*La suite prochainement.*)

transformées par la barbarie mérovingienne, pour arriver aux églises romanes. Elle montrait les développements successifs de l'architecture voûtée jusqu'à son entier affranchissement de toute imitation antique au XIIe siècle; son épanouissement au XIIIe; ses exagérations logiques au XIVe; les convulsions de son agonie au XVe, pour finir à la résurrection d'une prétendue architecture antique au XVIe siècle.

Puisque l'administration des Beaux-Arts possédait les magnifiques dessins que M. Courmont, alors chef du service des monuments historiques, avait choisis pour retracer ces évolutions de notre architecture, pourquoi ne pas compléter l'enseignement en comblant les lacunes qu'un premier choix fait à la hâte avait nécessairement laissées, et pourquoi ne pas le rendre durable en faisant graver le tout? M. Achille Fould, pendant son séjour au ministère d'État, de qui relevaient alors les monuments historiques, approuva cette pensée et prit les mesures nécessaires pour la publication des Archives de la Commission en gravures de format in-folio, accompagnées de notices sur l'histoire et les particularités archéologiques des monuments représentés. Cette œuvre de longue haleine est aujourd'hui arrivée à sa 126e livraison, et nous y retrouvons reproduites par nos meilleurs graveurs d'architecture la plupart des études originales qui avaient figuré à l'Exposition universelle de 1855, et que nous avons retrouvées à celle de 1867 [1].

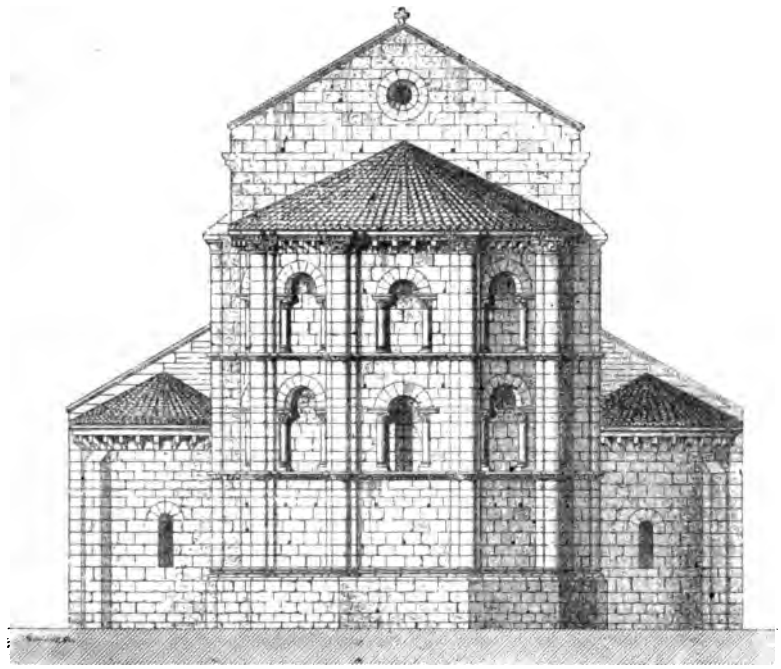
Au point où nous les trouvons aujourd'hui, les *Archives*, qui ont dépassé la moitié du nombre de livraisons dont se composera la première série, ne peuvent encore donner une figuration complète de l'histoire de l'architecture en France, et nous ne nous imposerons point la tâche, aussi facile qu'inutile, d'indiquer les lacunes qui existent. Nous sommes assuré qu'elles seront comblées.

La série commence par deux monuments que les conquérants romains ont élevés sur le sol de la Gaule, et que pour cela on a pris l'habitude d'appeler gallo-romains, bien que le génie des populations autochthones ne se révèle en rien dans leur construction.

Le Pont du Gard et l'Amphithéâtre d'Arles, étudiés tous deux par M. Ch. Questel, sont des monuments où l'esprit latin se montre tout entier et qui seraient tels que nous les voyons en quelque lieu que leurs constructeurs les eussent élevés. Le premier est un de ces monuments d'utilité publique où la puissance romaine s'affirme par la solidité des matériaux, la rusticité du travail et la hardiesse relative de la construction. Nous disons relative, parce qu'aujourd'hui on montre plus d'audace dans les travaux publics, tout en arrivant parfois à la grandeur et au style, comme dans le bel aqueduc de Roquefavour ou le viaduc de Commèles. L'amphithéâtre d'Arles est une réplique amoindrie et simplifiée du Colisée de Rome. Mais on y voit toujours cette subordination de l'arcade à l'ordre et à la plate-bande qui semble aujourd'hui, et à une foule de bons esprits, une faute contre la logique et le goût. Malheureusement, l'antiquité n'a guère été étudiée jusqu'à notre génération que sur des monuments romains, et il faut espérer que la connaissance plus parfaite de l'architecture grecque, qui se répand chaque jour davantage, nous affranchira de ces malheureuses réminiscences d'école auxquelles nos architectes sont encore soumis, et nous délivrera enfin de ces imitations sans intelligence auxquelles on donne le nom d'architecture classique.

1. Cette exposition d'une partie des portefeuilles de la Commission des monuments historiques a été renouvelée avec de grands développements lors de l'Exposition universelle de 1867, sous la galerie ouverte au pourtour du jardin central. L'administration avait voulu compléter, au moyen des études exécutées d'après un certain nombre de monuments nationaux, l'enseignement que, tout à côté, les galeries de l'Histoire du travail donnaient sur l'art mobilier.

Aucun monument que l'on puisse attribuer à l'époque mérovingienne d'après ses formes encore latines et la barbarie de son exécution n'a encore été publié dans les *Archives*. Il faut descendre jusqu'au VIIIe siècle, et peut-être plus tard, pour trouver un exemple d'une architecture douée d'une physionomie particulière. Cet exemple nous est donné par l'église de Saint-Sébastien de Neuviller (Bas-Rhin), annexe aujourd'hui d'une église plus grande, élevée vers la fin du XIIe siècle et dédiée aux deux saints Pierre et Paul.



ABSIDE DE L'ÉGLISE DE LOUPIAC.

L'église Saint-Sébastien est à deux étages, élevés sur le même plan. Elle se compose de trois nefs à peu près égales, séparées par des colonnes et terminées par des absides presque de semblable diamètre. C'est le plan des anciennes basiliques latines. L'église inférieure est voûtée, mais la supérieure est couverte en charpentes apparentes sur chacune de ses trois nefs. Des arcs séparent ces trois nefs, et leurs sommiers reposent directement sur l'abaque des chapiteaux des colonnes, sans l'intermédiaire de cette inutile figuration d'un entablement que les architectes modernes n'ont garde d'omettre aujourd'hui. L'esprit français, dans les bégayements de ses premières manifestations, cherchait à se rendre compte de la fonction des choses, et savait analyser les monuments, même avant que d'analyser la langue qu'il devait parler bientôt. Qu'on ne croie pas, en effet, que cette suppression de l'entablement ajouté par-dessus le chapiteau résulte d'une omission de la part des constructeurs barbares de l'église Saint-Sébastien : c'est au contraire un fait d'une pratique constante pendant toute la

durée du moyen âge. Il fallut un retour aux études classiques pour que l'on réintégrât dans la construction un élément dont rien ne justifie la présence.

Avec l'église Saint-Sébastien de Neuviller, M. E. Bœswillvald nous fait connaître une autre église, également à charpente apparente, élevée à Vignory (Haute-Marne). Par la barbarie du tracé de son plan aussi bien que par celle de son exécution, cet édifice indique, soit une époque très-reculée, soit des ouvriers d'une grande inexpérience.

Le même département a encore donné à M. Bœswillvald une nef à charpente apparente, c'est celle de Montier-en-Der. Élevée au xe siècle, elle présente des particularités de construction que nous ne trouvons point encore suffisamment expliquées dans les plans publiés jusqu'ici.

Il ne faudrait pas, cependant, prendre la présence des charpentes apparentes comme un caractère absolu d'antiquité. Il a pu se présenter telles circonstances, même alors que les architectes étaient en possession de construire des voûtes solides et en équilibre sur leurs supports, où des raisons d'économie contraignaient à n'en point faire. Tel nous semble être le cas de l'église de Loupiac (Gironde), dont les plans ont été relevés par M. Abadie. Une architecture très-romane par la forme, bien que parfois romaine dans ses riches détails, y marie les voûtes de l'abside avec la charpente apparente de la nef.

Le temple de Saint-Jean, à Poitiers, que nous croyons de l'époque carolingienne, n'a encore été étudié que dans ses décorations peintes, qui pour la plupart dénotent une influence byzantine très-prononcée. Les chromolithographies exécutées d'après les relevés si exacts de M. Denuelle, en nous donnant une idée fort juste de ce qu'étaient ces peintures, nous font espérer que l'on mettra également au jour celles du palais des Papes à Avignon, pour accompagner l'étude du monument entreprise par M. Viollet-le-Duc, comme on a publié, avec l'étude sur l'église de Tournus, par M. Questel, le remarquable *Jugement dernier* qui a été peint au XIIIe siècle dans une des chapelles de cette église.

Les incendies fréquents qui, dans les églises primitives, résultaient de la combinaison d'un nombreux luminaire avec des tentures toutes prêtes à propager la flamme dans les parties élevées, doivent avoir été parmi les causes qui engagèrent à couvrir de voûtes les monuments religieux.

Écrire et retracer l'histoire des tentatives diverses que firent les constructeurs du moyen âge pour donner de la stabilité à leurs voûtes, ce serait composer l'histoire de l'architecture en France : car à chaque tentative nouvelle et à chaque succès nouveau dans cette voie correspond une forme nouvelle, de telle sorte que l'on peut dire que c'est la théorie des voûtes qui nous a dotés de nos différents styles.

Un des plus singuliers exemples parmi ces essais se voit en l'église Saint-Philibert de Tournus (Saône-et-Loire), relevée par M. Ch. Questel, étude qu'accompagne une excellente notice. Reconstruite, fort probablement, tout au commencement du XIe siècle, l'église Saint-Philibert de Tournus se compose d'un porche à trois nefs et à deux étages, précédant une église également à trois nefs, avec charole qui entoure le chœur, et donne accès à trois chapelles rayonnant autour de l'abside et bâties, circonstance singulière, sur un plan carré.

L'étage inférieur du porche est recouvert d'une voûte d'arêtes reposant sur de massives colonnes en petits matériaux. L'étage supérieur est voûté en berceau sur la partie centrale et en demi-berceau sur les bas-côtés; ces voûtes portent la couverture. Soit que les constructeurs de la nef aient craint que les murs qui y ont toute la hauteur

monuments gallo-romains encore debout sur le même sol et les tendances nouvelles de l'art français. La porte romaine de Langres explique certaines parties de la cathédrale, comme les portes d'Autun rendent compte de certaines particularités de l'église Saint-Lazare.

Malgré la forme aiguë donnée au berceau des églises dont nous venons de parler, ces voûtes tendirent à renverser leurs murs d'appui que l'on fut bientôt contraint de contre-buter par des arcs extérieurs, au droit des contre-forts et des arcs-doubleaux. Mais la poussée s'exerçait sur toute la longueur du mur, tandis que la résistance n'était qu'intermittente. Il fallut songer à localiser cette poussée. C'est à quoi le système de voûtes, d'où est dérivée toute l'architecture ogivale, est parvenu d'une façon admirable.

C'est dans les premières travées de la nef de l'église Sainte-Magdeleine de Vezelay (Yonne) et surtout dans son porche reconstruit vers 1160 que M. Viollet-le-Duc, qui en a fourni les plans aux *Archives*, voit les premières tentatives de voûtage en voûtes d'arêtes destiné à couvrir de grandes surfaces, et c'est de là qu'il fait partir le développement des voûtes sur croisées d'ogive dont il a si bien expliqué le système et les conséquences dans son *Dictionnaire raisonné d'architecture*.

Lorsque ce mode de voûtage sur pieds-droits isolés, reportant la poussée en dehors de l'édifice au moyen d'arcs-boutants, eut été expérimenté à Saint-Denys et à Noyon en même temps qu'à Vezelay, on se mit à recouvrir de voûtes-ogives les églises romanes qui fort probablement n'avaient reçu jusque-là qu'une charpente apparente.

Parmi les églises les plus anciennes où la nouvelle forme est adoptée et que pour cela on dit appartenir à l'époque de transition, les *Archives* ont publié celle de Saint-Germer (Oise) d'après M. Bœswillvald, et celle de Saint-Aignan (Loir-et-Cher), restaurée par Lassus.

Pendant ces développements du système ogival, certains pays soumis à des circonstances particulières, comme le Périgord, la Saintonge et plus tard l'Anjou, imitèrent le style créé par les Byzantins en construisant des églises à coupoles qui nous ont valu un si excellent livre de la part de F. de Verneilh.

Jusqu'ici nous ne trouvons dans les *Archives* que deux monuments où l'on puisse reconnaître un souvenir de l'Orient : ce sont les églises de Neuvy-Saint-Sépulcre (Indre) et de Saint-Michel d'Entraigues (Gironde). La première, comme son nom l'indique, est une imitation lointaine de la rotonde qui recouvre le saint sépulcre à Jérusalem, et peut-être que, si le livre sur *les Églises de la Terre-Sainte*, de M. le comte Melchior de Vogüé, eût été publié avant la restauration du monument de Neuvy, M. E. Viollet-le-Duc n'aurait point recouvert cette église avec une coupole, ainsi qu'il l'a fait, mais avec un toit conique ouvert à sa partie supérieure, comme à Jérusalem.

L'église Saint-Michel d'Entraigues, monument funéraire, comme on doit le présumer d'après le nom de son patron, le peseur des âmes, se rattache au système poitevin. Elle est bâtie sur un plan octogone flanqué d'une abside sur chacune de ses faces et elle est recouverte par une voûte surhaussée jetée sur un faisceau de nervures qui rayonnent autour de la clef centrale, pour descendre sur les colonnes engagées à chaque angle du pourtour.

Les *Archives*, nous l'espérons, n'en resteront pas à cet unique exemple d'un système de construction des voûtes, suivi dans l'est de la France. Elles combleront la lacune que nous signalons ici et donneront quelques spécimens des églises byzantino-romanes dont nous parlions plus haut.

Les églises bâties suivant le système ogival sont nombreuses dans les *Archives* et appartiennent à toutes les contrées de la France. L'Alsace a donné celle de Guebwiller (Haut-Rhin) restaurée par M. Bœswillvald, qui a un peu altéré le caractère de la façade en flanquant de contre-forts les deux tours jadis renforcées de simples pilastres

ÉGLISE DE GUEBWILLER.

qui encadrent celle-ci. On voit encore à Guebwiller le mélange du plein cintre et de l'ogive. Le premier apparaît seul à l'extérieur de l'édifice primitif auquel le xve siècle a fait de nombreuses additions, et lui donne une physionomie toute rhénane. La seconde est réservée pour l'intérieur, mais elle y est employée d'une façon si timide et avec de tels procédés de construction, qu'on hésite sur l'époque qui l'a vu élever et qu'en tous cas on se trouve en présence d'un monument insolite.

Dans la même région, M. Bœswillvald a étudié l'église de Neuwiller (Bas-Rhin), dont la nef, étant d'une époque plus avancée, accuse franchement le style auquel elle

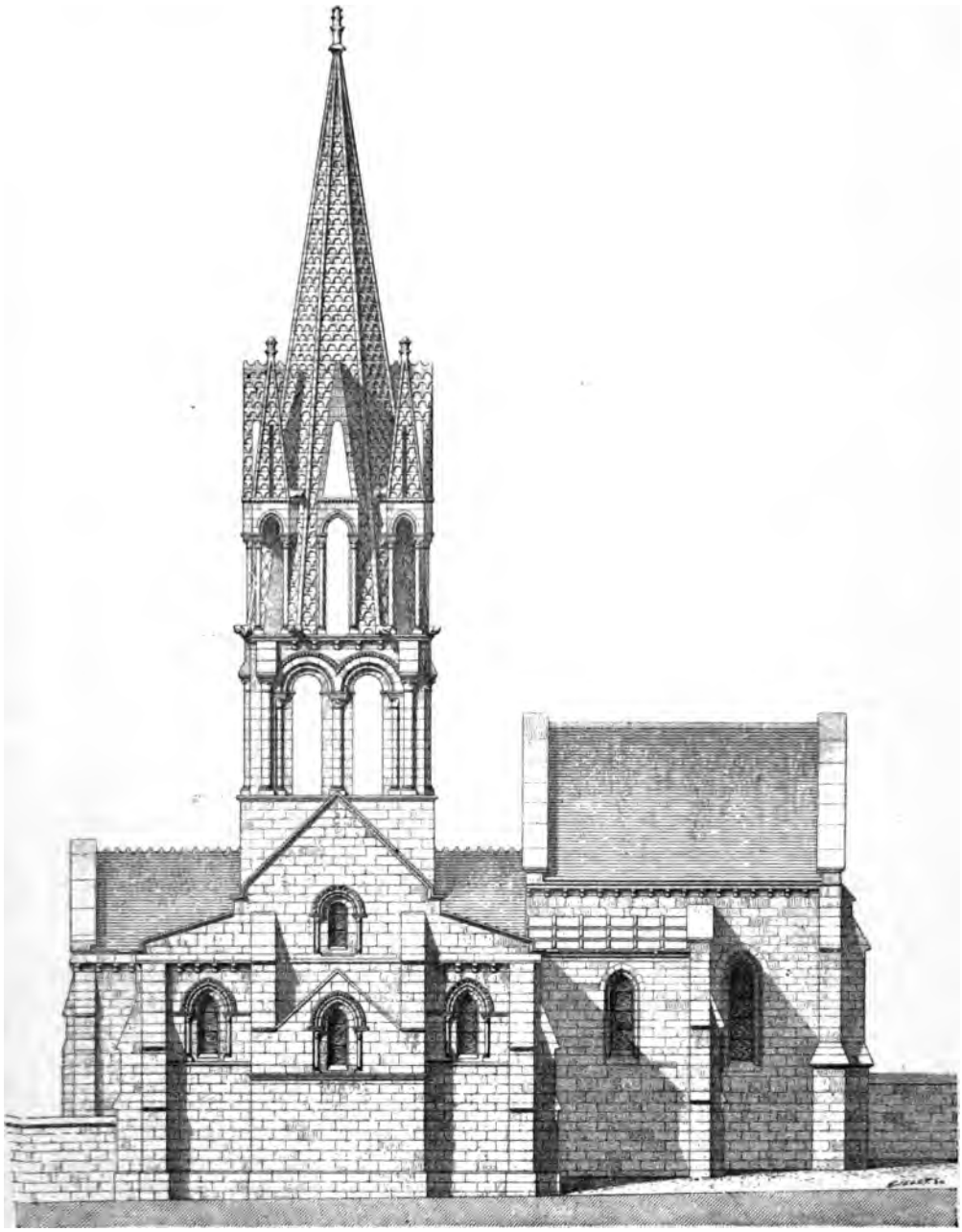
appartient. Un cycle de près de mille ans a été nécessaire pour l'entier achèvement de cet édifice. Construit d'abord au VIIIe siècle, selon M. Bœswillvald, il fut l'église à deux étages, placée sous le vocable de saint Sébastien, dont nous avons parlé plus haut. Au XIIe siècle, on y ajouta une seconde église, dont le sanctuaire et les transepts furent seulement achevés avec une travée de la nef. Au XIIIe siècle, celle-ci fut bâtie et close au XVIIIe par une façade classique, surmontée d'une tour unique et massive.

La Picardie a donné la magnifique cathédrale de Laon. M. Bœswillvald, en dessinant le plan de cette église, a signalé une chose très-importante : c'est un ancien chevet circulaire, qui s'arrondissait presque immédiatement après les transepts. Aujourd'hui la cathédrale de Laon se prolonge d'un nombre assez considérable de travées au delà des transepts, et se termine par un chevet carré, comme une église cistercienne : forme insolite dans les grands édifices du culte consacrés au clergé séculier, et que M. Bœswillvald pense avoir été imposée par des raisons d'économie. En effet, cette partie de la cathédrale de Laon indique une reprise de travaux après l'achèvement de la nef, car on y trouve employés des matériaux dont la forme n'est plus en accord avec leur place actuelle. C'est même en examinant ces témoins d'un autre plan que l'architecte éminent à qui a été confiée la tâche périlleuse de consolider cet immense édifice sous lequel le sol se dérobait a été amené à rechercher et à découvrir les fondations de l'ancienne abside. Cette découverte est importante et elle servira peut-être à éclairer l'histoire très-controversée, faute de précision dans les textes, de la cathédrale de Laon.

Il nous semble reconnaître quelque influence du système poitevin dans les voûtes surhaussées sur nervures du chœur de l'église de la Souterraine (Creuse), relevée par M. A. Abadie avec un scrupule qui nous en fait toucher du doigt toutes les transformations. La nef d'abord voûtée en berceau a reçu postérieurement des croisées d'ogive dont le système est contre-buté par des espèces d'arcs-boutants intérieurs formés par les arcs-doubleaux des bas-côtés, très-étroits en même temps que très-élevés. Ceux-ci portent sur des murs excessivement épais, percés de fenêtres rares et étroites. Dans le chevet plus moderne, ces fenêtres sont réduites à n'être que d'immenses meurtrières fendues entre de puissants contre-forts bâtis tout d'une venue. L'édifice, vu de côté, ressemble plus à une forteresse qu'à une église. Le large ébrasement de la porte et le réseau élégant de la fenêtre du chevet annoncent seuls la destination de l'édifice, car sa tour plantée en arrière de la porte est presque autant militaire que religieuse.

Un exemple caractéristique d'une église fortifiée a été donné par M. Ch. Questel dans l'étude de l'église des Trois-Maries (Bouches-du Rhône), édifice à une seule nef, ouvert d'un seul côté, — et de quels jours ! — défendu par une tour à plate-forme qui s'élève sur le chœur, tour dont l'étage supérieur servait de chapelle en cas de siége, et protégé sur toutes ses faces par un chemin de ronde crénelé et percé de mâchicoulis. L'église de Simorre (Gers) a fourni à M. E. Viollet-le-Duc l'occasion d'étudier un autre édifice religieux fortifié. C'est contre leurs vassaux que les moines de Simorre semblent s'être prémunis dès la fin du XIIIe siècle, mais l'appareil des créneaux qui protégent les combles et entourent la plate-forme de la tour a eu assez d'efficacité pour résister à un siége de quelques jours que firent les protestants en 1573.

En remontant dans l'Ile-de-France ou dans la Normandie, nous revenons dans des pays qui, sans doute, n'étaient pas moins agités que le Limousin ou la Provence, mais dans lesquels les forteresses avaient leur office, en laissant aux églises leur caractère religieux.



ABSIDE DE L'ÉGLISE DE VERNOUILLET.

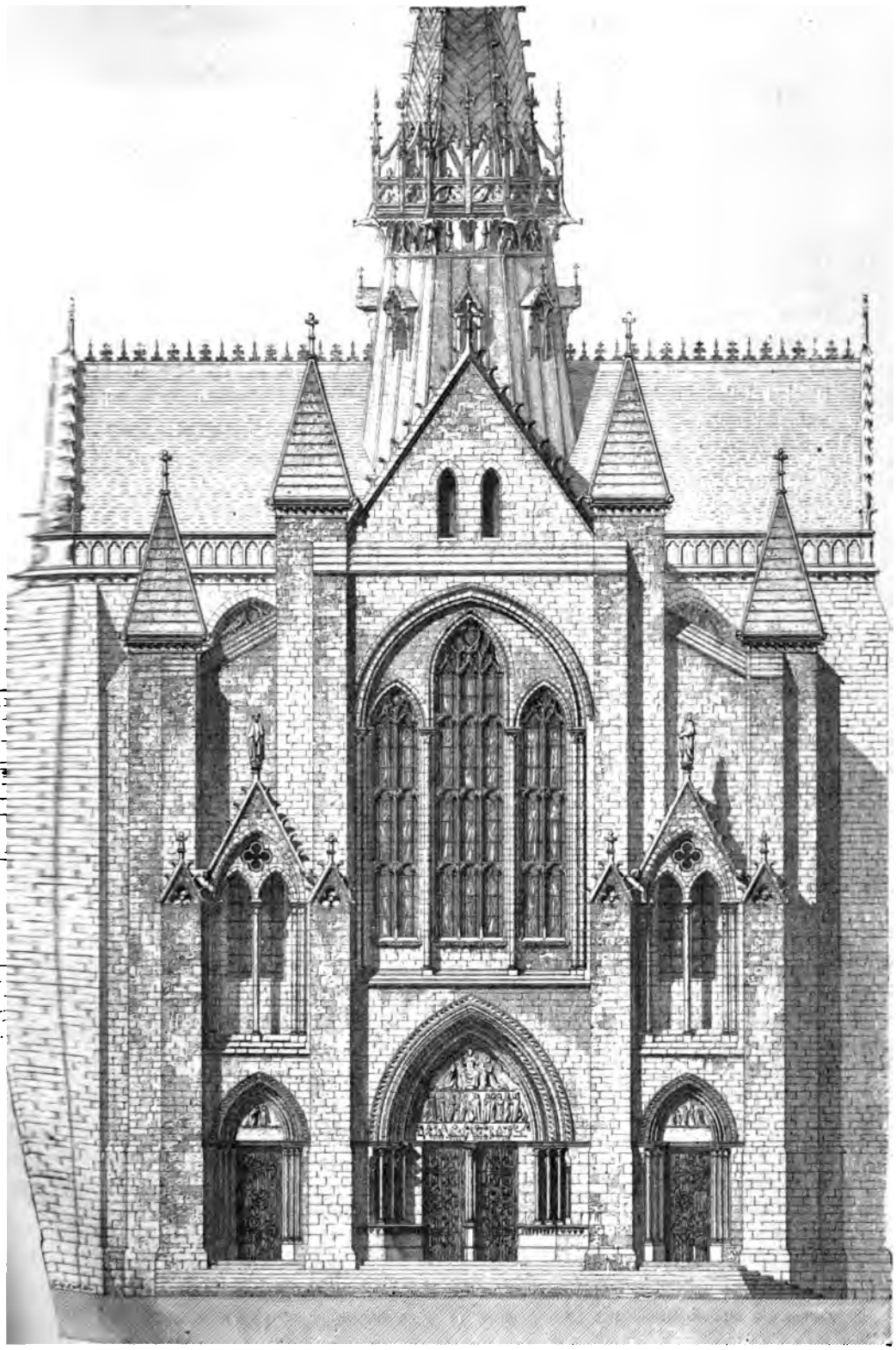
Nous trouvons d'abord la petite église de Vernouillet (Seine-et-Oise), relevée par M. E. Viollet-le-Duc. Étant à trois nefs, mais sans fenêtres qui éclairent la nef centrale, cette église présente, comme celle de la Souterraine, un système intérieur d'arcs-boutants : disposition excellente qui permet de mettre à couvert toutes les parties vives de l'édifice, avec le seul inconvénient de laisser la voûte centrale un peu sombre. En outre de celle de Vernouillet, le département de Seine-et-Oise possède une foule d'églises de médiocre grandeur, presque toutes classées parmi les monuments historiques, et que nous voudrions voir publier. Elles peuvent fournir d'excellents sujets d'étude à nos architectes, qui auront à construire plus de chapelles que d'églises et plus d'églises que de cathédrales. Mais jusqu'ici presque toutes les publications archéologiques semblent s'être entendues pour ne point étudier les modestes églises de village d'une façon suivie, et nous sommes persuadé que les *Archives* ne négligeront point cette classe si intéressante d'édifices religieux.

L'église de Vetheuil (Seine-et-Oise), relevée par M. Alphonse Durand, a été défigurée par trop de reconstructions et d'additions aux xve et xvie siècles pour fournir ailleurs qu'en son chevet un exemple que l'on puisse étudier avec fruit, mais à la condition de ne s'en point inspirer. Ce chevet est, en effet, éclairé par des fenêtres surmontées de rosaces qui sembleraient indiquer deux étages, tandis qu'il n'y en a réellement qu'un sous les voûtes au niveau desquelles s'arrondissent ces oculus. Ces oculus sont beaucoup plus sensibles et se comprennent infiniment mieux dans l'église de Poissy, relevée et restaurée par M. Viollet-le-Duc. Mais l'unité y disparaît sous les superfétations postérieures; et s'il est intéressant pour l'archéologue de déchiffrer la glose primitive à travers les commentaires que le temps y a apportés, l'architecte préférera toujours un monument où brille l'unité de masses savamment balancées et de lignes heureusement combinées.

Ces mérites se retrouvent, avec la grandeur en plus, dans le chœur magnifique que le xiiie siècle a ajouté, dans l'église de Montier-en-Der (Haute-Marne), à une nef du xe siècle dont nous avons déjà eu à nous occuper. On les voit aussi dans l'église d'Eu (Seine-inférieure), étudiée par M. E. Viollet-le-Duc. La nef et le chœur appartiennent à la fin du xiie siècle, mais le xive a ceint le sanctuaire d'une couronne de chapelles qui, tout en donnant plus de légèreté à cette partie de l'église, n'en rompent point les lignes générales.

La nef de l'église d'Eu, où la forme traditionnelle de l'arc en plein cintre lutte contre la forme nouvelle de l'arc en ogive qu'elle domine encore, présente une particularité qui semble spéciale à la Normandie. Les bas-côtés sont très-élevés, et, pour empêcher le voilement des hautes piles qui supportent leurs arcades, un arc intermédiaire a été jeté à mi-hauteur de l'une à l'autre : disposition qui se remarque à la cathédrale de Rouen bâtie aux mêmes époques.

Le xive siècle n'est encore représenté dans les *Archives* que par l'élégante chapelle bâtie à la suite de l'église romane de Saint-Germer (Oise) : monuments étudiés tous deux par M. Bœswillvald. La chapelle de Saint-Germer semble imitée de la Sainte-Chapelle du Palais, dont elle rappelle les dispositions générales sans avoir ses hautes dimensions extérieures, qu'ont motivées ses deux étages superposés. C'est encore au xive siècle qu'appartient le chœur de Saint-Nazaire de Carcassonne qui soude ses hautes voûtes à nervures et ses fénestrages ajourés à une église percée de meurtrières et défendue par des créneaux. La nef, en berceau ogival, est contre-butée par le berceau en plein cintre des bas-côtés. Cette nef fut bénite en 1096 par le



ÉGLISE D'EU

pape Urbain II, en même temps que les matériaux qui devaient l'achever, et qui attendirent longtemps, on le voit, avant d'être mis en œuvre.

Le xve siècle n'apparaît guère jusqu'ici que dans les détails de certains monuments que nous avons déjà cités, comme l'église de Poissy, celle de Vernouillet ou le chœur de l'église d'Eu, et dans la petite chapelle sépulcrale d'Avioth (Meuse), publiée par M. Bœswillvald.

Toute l'architecture du moyen âge n'est pas dans ses monuments religieux, car si ces derniers, par leur importance et par l'usage qu'on en fait encore aujourd'hui pour les cérémonies du culte chrétien, se mettent tout d'abord en évidence, il ne faut pas négliger ceux que d'autres besoins ont fait naître. Plusieurs de ces derniers se rattachent encore aux édifices religieux, qu'ils aient fait partie des bâtiments d'un collége de chanoines ou de ceux d'une abbaye. Mais il en est aussi qui ont été affectés aux besoins civils du moyen âge et qui, s'ils n'ont pas encore trouvé place dans les publications des *Archives,* ont été étudiés avec un grand soin par M. Aymar Verdier, architecte diocésain, dans la belle publication qu'il a faite sur l'*Architecture civile et domestique du moyen âge.*

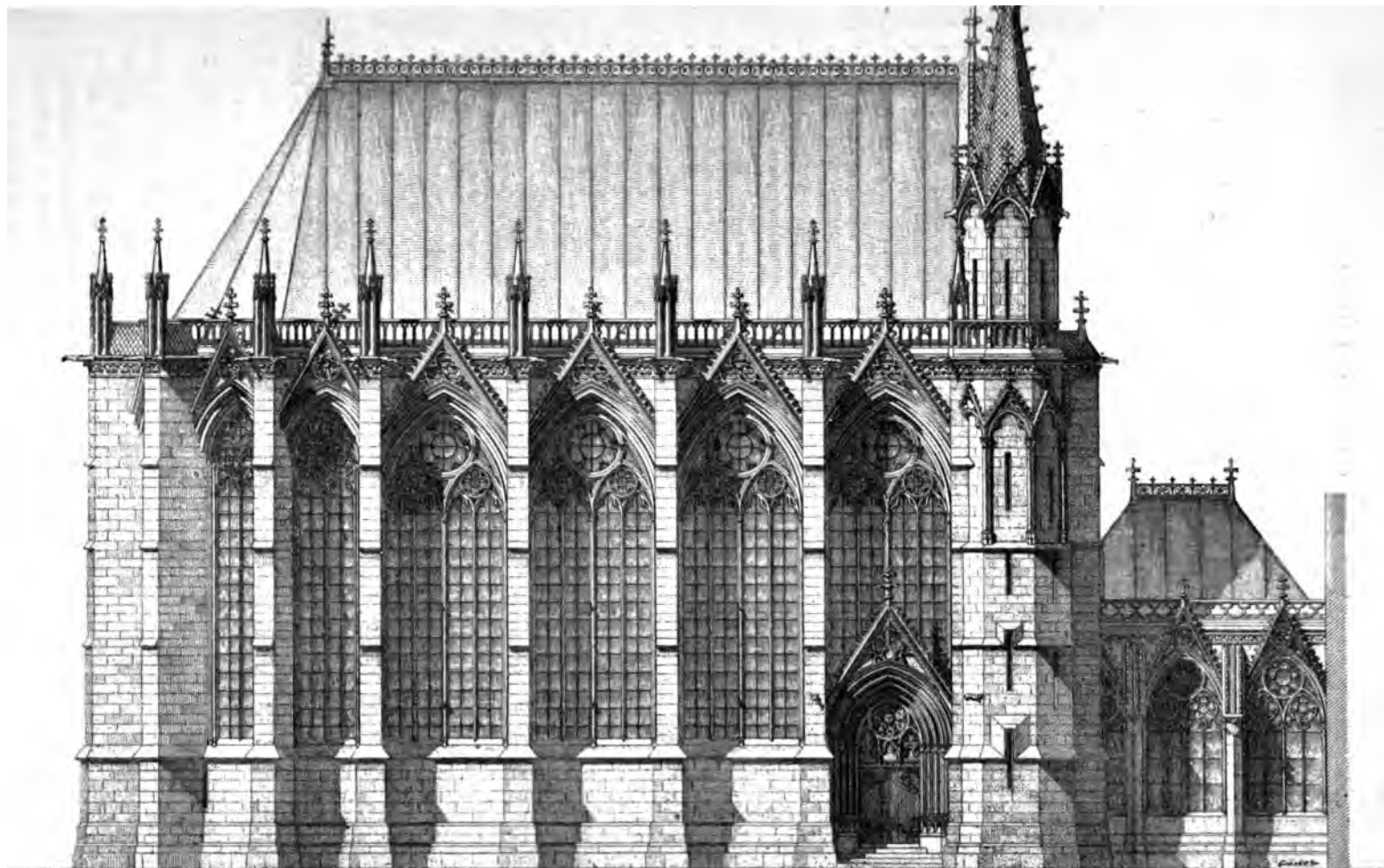
Quant aux *Archives,* elles n'ont encore donné que la salle synodale de Sens, d'après M. E. Viollet-le-Duc, et la salle de l'abbaye d'Ourscamps (Oise), d'après M. J. C. Laisné.

La salle synodale de Sens, annexe importante de la cathédrale, bien qu'éclairée comme une église par de vastes fenêtres à réseau en pierre, annonce cependant par quelque chose de plus robuste dans son ensemble et par certaines particularités de ses détails que l'on n'est point en présence d'un monument exclusivement religieux. Cette salle, par les rapports qu'elle montre entre la grandeur de ses ouvertures et ses propres dimensions, peut donner un excellent modèle aux architectes modernes qui seraient appelés à en construire de semblables, quel que soit le style qu'il leur convienne d'adopter. Elle est enfin un excellent exemple de ces halles qui constituaient la partie principale des demeures féodales et qui, sous le nom de *hall,* caractérisent encore le manoir anglais.

La salle d'Ourscamps, dont l'ancienne destination n'est point encore parfaitement connue, est à trois nefs, dont les voûtes, d'égale hauteur, sont soutenues par deux rangées d'élégantes colonnettes monocylindriques. Des fenêtres ouvertes à des niveaux différents percent ses murs au-dessous de grandes roses qui s'arrondissent dans l'orbe de cintres apparents à l'extérieur et dont les pieds-droits forment contre-forts. Les ouvertures des rangs supérieurs sont à châssis dormants, tandis que celles des rang inférieurs semblent disposées pour recevoir des volets mobiles, destinés à aérer la pièce. Ces dispositions nous paraissent indiquer que la salle d'Ourscamps servait d'hôpital à l'abbaye dont elle formait une dépendance; attribution que ne contredisent point l'examen de l'hôpital d'Angers construit au xiiie siècle et celui de Beaune édifié au xve.

Ces deux monuments se rattachent encore, on le voit, à l'architecture religieuse du moyen âge, et nous espérons qu'on leur joindra quelque construction exclusivement civile, afin de faire connaître cette branche de notre art national.

Quant à l'architecture militaire, elle est magnifiquement représentée par les vingt-neuf planches que M. Viollet-le-Duc a consacrées à l'étude de la cité de Carcassonne et de ses fortifications, planches qu'explique un texte écrit avec cette clarté que possède à un si haut point l'éminent architecte. Les commencements d'une étude semblable consacrée aux fortifications d'Avignon et au pont célèbre sur lequel nous avons tous



CHAPELLE DE SAINT-GERMER.

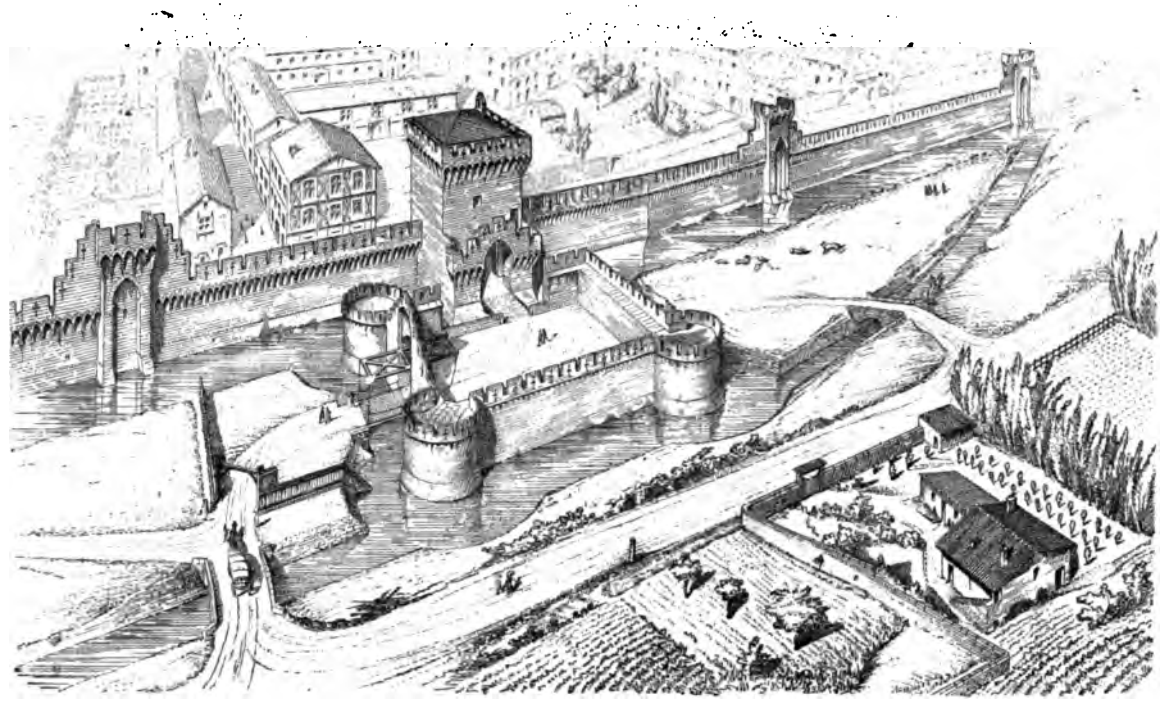
dansé en rond dans notre enfance se complètent par le relevé du château des papes, le tout par M. E. Viollet-le-Duc.

Nous y voyons que si une bibliothèque, un musée et un archevêché doivent se substituer à la caserne qui s'était installée dans l'ancienne résidence des papes, l'église de Notre-Dame des Doms ne suffisant plus, sans doute, le projet n'est point abandonné de transformer en une cathédrale deux vastes salles superposées que l'on réunirait en crevant une partie des voûtes qui les séparent. Cette transformation, qui doit nécessairement altérer profondément l'intérieur de ces salles, devra nécessairement se faire sentir à l'intérieur, si l'on est conséquent avec les principes de l'architecture ogivale. A cela les archéologues quinteux trouvent à redire, et ils prétendent que, quel que soit le nom dont on appelle le régime auquel certains monuments sont soumis, il n'est point impossible qu'on n'en arrive un jour à regretter le vandalisme tout brutal auquel ils étaient exposés jadis. Ils disent que les mutilations que ceux-ci avaient subies jadis étant franchement accusées, l'on savait à quel siècle l'on avait affaire en voyant les transformations ou les altérations qu'un édifice avait reçues. Ils trouvent que nos restaurateurs de monuments sont si habiles aujourd'hui, qu'on ne distingue plus l'ancien de ce qu'ils y ont mis de leur cru, et qu'au lieu d'être un livre que l'on puisse lire avec confiance les monuments ne sont plus qu'une énigme lorsqu'ils sortent de leurs mains. Ceci est bien absolu, mais ne manque pas d'un certain fonds de vérité.

En lisant l'ingénieuse dissertation qui rétablit dans leurs rôles primitifs tous les vestiges romains, visigoths, romans et gothiques de la double enceinte de Carcassonne, on est porté à soupçonner que M. E. Viollet-le-Duc est particulièrement dominé par le goût de l'art militaire. S'il n'était point ce qu'il est, il ne s'en consolerait certes qu'à la condition d'être un général du génie, très-distingué assurément s'il possédait l'art d'attaquer et de défendre les places au XIXe siècle autant et aussi bien qu'il explique ce qu'était cette science pendant le moyen âge. Ce qu'il a écrit d'ingénieux et de raisonné sur les fortifications de Carcassonne nous rappelle ce qu'il avait déjà expliqué sur une échelle plus étendue dans son *Dictionnaire raisonné d'architecture* et dans l'*Essai sur l'architecture militaire*.

Dans le cas particulier dont il est ici question, M. E. Viollet-le-Duc analyse merveilleusement ce qui appartient aux Romains, puis aux Visigoths qui, au Ve siècle, s'emparèrent de la Novempopulanie ; les traces des travaux de mine faits par les Arabes, lorsqu'ils prirent Carcassonne au commencement du VIIIe siècle; les reprises en sous-œuvre et les additions qu'y exécutèrent vers 1130 les vicomtes de la ville, ce qui ne les empêcha pas de ne pouvoir résister plus de quinze jours à l'armée de Simon de Montfort. Plus heureuse en 1240, Carcassonne, alors soumise au pouvoir royal, résista à Roger Trincavel, descendant des vicomtes dépossédés par Louis VIII. Après ce siége dont deux acteurs nous ont conservé le récit, saint Louis augmenta considérablement les fortifications de la cité de Carcassonne, qu'il enveloppa d'une seconde enceinte. Philippe le Hardi, en guerre avec le roi d'Aragon, développa encore ces défenses qui firent de la cité un point militaire en rapport avec son importance stratégique.

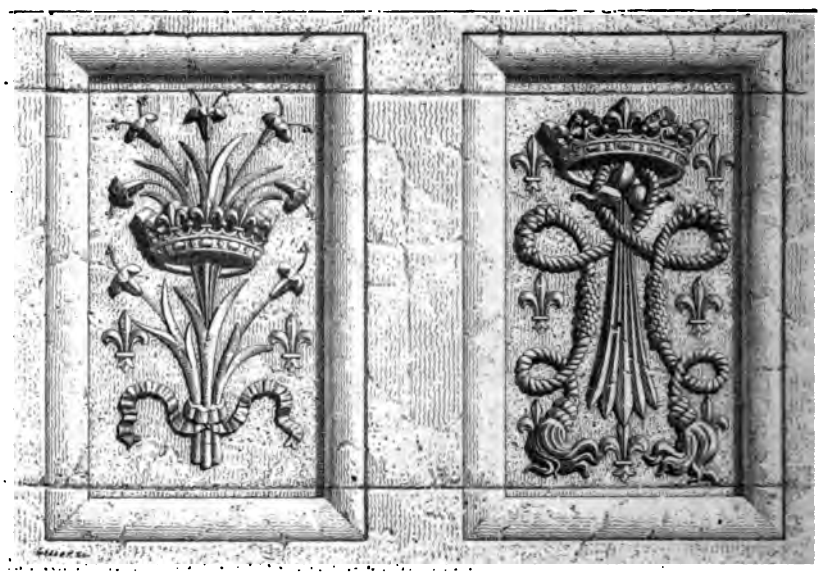
Ces fortifications, avec leurs châteaux, leurs tours, leurs chemins de ronde, leurs barbacanes et leurs chemins couverts montant en gradins, serpentant en zigzags, disposés de façon à contraindre l'ennemi de toujours présenter son flanc droit découvert aux coups de l'assiégé; les herses, les portes, les meurtrières, les mâchicoulis et les assommoirs des tours d'entrée, les hourds mobiles des créneaux et des murs, les obstacles accumulés pour accroître la résistance en un point et intercepter ailleurs



REMPARTS D'AVIGNON.

toute communication entre ce que l'ennemi aurait pris et ce que l'assiégé conserverait encore; les précautions prises contre l'intérieur et contre les trahisons des bourgeois eux-mêmes: tout est expliqué et élucidé d'une façon si ingénieuse, qu'il semble que les choses ont dû se passer comme M. E. Viollet-le-Duc les raconte. De plus, quelques gravures sur bois disséminées dans le texte ajoutent à sa clarté et rendent cette notice d'une lecture aussi facile qu'attrayante.

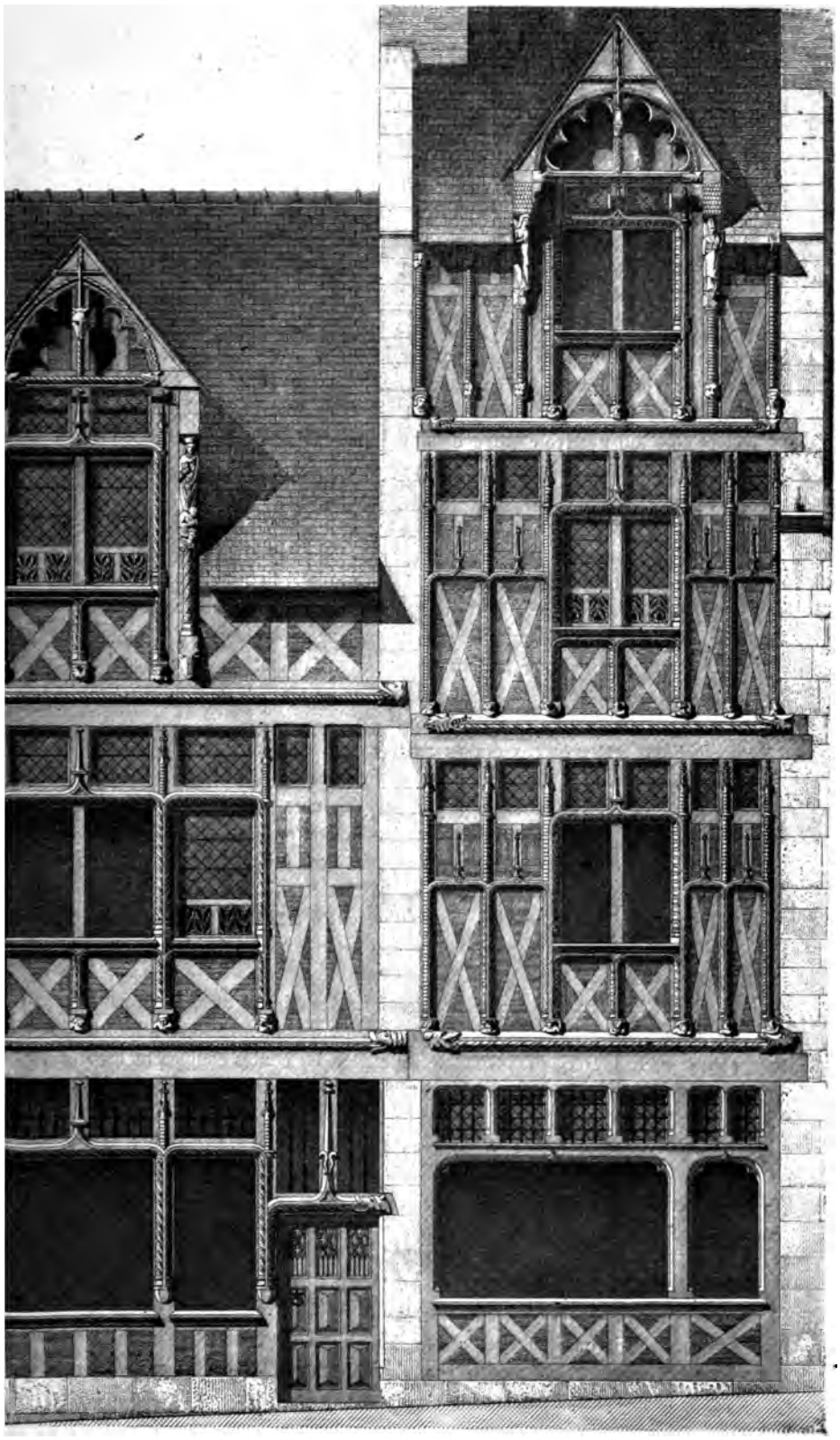
Une fort belle étude du *Château de Blois*, par M. F. Duban, qui l'a si admirablement restauré, nous mène à la renaissance. Une notice très-étendue, un peu plus historique qu'archéologique et qui doit avoir été écrite par M. de la Saussaye, accompagne les planches de M. F. Duban.



DÉTAILS DU CHATEAU DE BLOIS.

A côté des constructions de Louis XII, qui suivent la tradition française quelque peu modifiée par le goût nouveau, François Ier se plut à élever un bâtiment dans lequel ses architectes introduisirent violemment des éléments qui, convenables en Italie, étaient quelque peu déplacés, même sous le ciel du Blaisois. Cet escalier à jour que non loin de là l'on retrouve trois fois répété à Chambord, cette loggia ouverte au nord, ces ordres superposés que l'on n'ose critiquer, tant ils montrent de charme dans les détails de leur exécution, ont-ils été assez funestes à notre architecture moderne et quels abus n'en a-t-on pas fait!

Bien qu'elles appartiennent à l'un de nos châteaux historiques les plus importants, les constructions de Blois, élevées à plusieurs époques, ne sauraient servir de type pour les dispositions adoptées dans les grandes résidences de la renaissance. Rien dans leurs plans ni dans leurs détails ne marque la transition qui s'opéra, à cette époque, entre l'ancienne forteresse féodale, irrégulière et close de toutes parts et le château



MAISON A ORLÉANS.

symétrique et largement ouvert du XVIIe siècle. Il y a une lacune que les *Archives* pourront facilement combler.

Enfin l'hôtel de ville et les nombreuses maisons de la Renaissance que possède Orléans, ainsi que l'hôtel de ville de Beaugency, ont trouvé dans M. L. Vaudoyer un interprète aussi consciencieux qu'habile, auquel les *Archives* devront un grand nombre de ses planches les plus intéressantes, car elles peuvent servir de types pour notre architecture civile d'aujourd'hui.

Ce que les *Archives de la Commission des monuments historiques* ont publié jusqu'ici n'est qu'une faible partie des travaux accumulés dans ses portefeuilles par ses architectes, dont on affecte parfois de parler avec dédain. Certes, nous pourrions dire ce qu'ils n'ont pas fait en énumérant, à la mode classique, ce que les autres qu'on leur oppose ont commis de fautes contre le bon sens et le goût; mais nous ne devons ici que les louer d'avoir sauvé de l'oubli et souvent de la destruction les pages mutilées de l'histoire de l'architecture française.

Après avoir passé dans l'atelier le temps nécessaire pour apprendre à se servir du crayon, du tire-ligne et du pinceau d'une façon suffisante pour égaler les plus habiles; après avoir consacré à la théorie le reste du temps employé à ces études préparatoires, ils se sont tous formés sur le chantier. Inspecteurs, d'abord, des travaux que dirigeaient leurs aînés, c'est en travaillant qu'ils ont appris à connaître ce que sont les pierres, leur emploi et leurs défauts, leur coupe et leur appareillage; à distinguer les qualités des mortiers, à combiner les charpentes, à se familiariser avec tous les détails de la construction, lorsque les édifices, surtout, sont aussi bien conçus que ceux qui leur étaient donnés à restaurer.

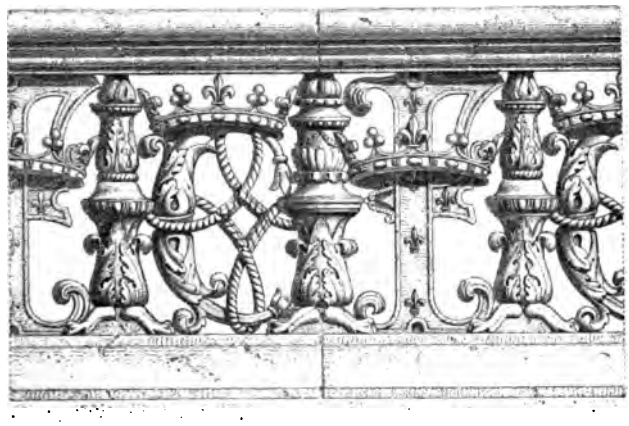
Ce n'est qu'après ces études pratiques que des monuments leur ont été confiés. Aussi n'est-ce point dans leurs projets que l'on voit représentés des édifices que l'on croirait taillés dans une seule pierre, que l'on ne sait comment construire, et dont les détails, abandonnés à la routine des entrepreneurs, font jurer la forme avec la mise en œuvre. S'asservissant à reproduire l'appareil dans leurs études, à y indiquer la nature des matériaux, ils sont plus capables de ramener l'architecture dans les voies de la raison et du possible, dont ne se sont jamais écartés les architectes des grandes époques de l'art, que ne le peuvent être ces auteurs tant prônés de fantaisies monolithes sur quelque thème antique.

C'est en mettant en œuvre la science de l'architecte et celle du constructeur ainsi acquises à l'école de la théorie et à celle de la pratique, que ces architectes ont pu consolider et restaurer tous les monuments dont les études composent les Archives de la Commission des monuments historiques. Luttant contre des difficultés sans nombre, ils ont eu tantôt des églises entières à reprendre en sous-œuvre, comme le fit M. E. Millet pour le chœur de la cathédrale de Troyes, tantôt des tours immenses à consolider, comme M. Bœswillvald à la cathédrale de Laon. Aux prises avec des édifices rendus complexes par les additions et les mutilations qu'on leur avait infligées suivant la succession des siècles, il leur a fallu retrouver l'œuvre de chaque époque, la dégager des superfétations postérieures, accuser chaque style et faire de ces monuments complexes comme un livre à plusieurs chapitres. Tels ont été les travaux de M. E. Viollet-le-Duc à Vezelay, à Poissy et aux fortifications de Carcassonne.

On conçoit que l'administration des cultes ne pouvait mieux faire que de confier les édifices dont l'entretien lui incombe, et qui souvent sont en même temps des monuments historiques, à des architectes formés à cette école des restaurations effectives, et

qu'elle ait nommé architectes diocésains la plupart de ceux qui sont attachés à la Commission des monuments historiques.

Pour traduire les dessins que cette commission a voulu extraire de ses cartons et mettre au jour, l'administration a trouvé une vaillante cohorte de graveurs préparés par une longue pratique à de pareils travaux. A côté de M. et de Mme Lemaître, dont la pointe précise ne néglige aucun détail, mais laisse à la planche une froideur dont notre goût actuel pour le pittoresque ne saurait se satisfaire, nous trouvons M. Léon Gaucherel, qui traite l'eau-forte d'une façon très-magistrale, sachant être précis en même temps que coloré; M. A. Guillaumot, habile aussi à faire jouer la lumière dans l'architecture; M. R. Pfnor, qui s'est fait parfois une manière un peu trop large où le détail risque d'être sacrifié à l'effet.



DÉTAIL DU CHATEAU DE BLOIS.

A côté de ces graveurs que la couleur préoccupe, nous citerons M. C. Sauvageot, qui recherche avant tout la précision, accentuant d'une pointe exercée les détails les plus fins, sans négliger le relief et cet aspect général qui est aussi une des qualités des estampes de M. F. Penel. A cette école des tempérés appartient M. Soudain, collaborateur fréquent de M. F. Penel, M. Gilbert et M. Huguenet, et enfin MM. Bury et Sulpis, dont les noms sont souvent associés sur la même planche.

Les gravures typographiques qui accompagnent ces lignes, et qui sont exécutées sur les planches que plusieurs d'entre eux ont exécutées, peuvent donner une idée de leur façon d'interpréter les dessins qui leur sont confiés.

Tous ces artistes ont reçu des travaux en rapport avec leurs aptitudes diverses, et l'on voit, répandu sur leurs planches, un effet général subordonné, il est vrai, au rendu des lignes et des formes, ce à quoi il faut songer avant tout dans l'architecture... et ailleurs, mais donnant à celles-ci un agrément que n'auraient pas de simples traits. Leur expérience a conservé le caractère des dessins qu'ils avaient à graver; et si l'échelle des ensembles est un peu petite pour que ce caractère apparaisse bien franc, les détails à une plus grande échelle qui garnissent le vide des planches permettent de rendre et de comprendre les particularités les plus caractéristiques des monuments

étudiés. Nous ne saurions trop engager les architectes à multiplier ces détails et à les répandre, gravés sur bois, dans les notices qui accompagnent ou doivent accompagner leurs monographies. Si l'ensemble donne le caractère général d'un monument, c'est par le détail qu'on saisit la physionomie de son style.

En même temps qu'apparaissaient les premières livraisons des *Archives*, l'administration publiait un volume intitulé : *Notes, circulaires et rapports sur le service de la conservation des monuments historiques.*

Un fait étonne lorsque l'on parcourt cette série de circulaires et de rapports : c'est qu'il faille tant de persévérance pour arracher les lambeaux de notre histoire lapidaire à ceux-là mêmes qui devraient en être les conservateurs. Plusieurs monuments ont été sauvés, qu'admirent aujourd'hui ceux qui voulaient les renverser jadis et qui s'applaudissent de les avoir conservés malgré eux; mais combien d'autres ont été perdus! Plus la Commission semblait devoir agir avec efficacité, parce que ceux auxquels elle s'adressait dépendaient de l'État comme elle, moins son action était puissante. Il lui était plus facile de persuader à un propriétaire souvent indifférent ou ignorant de respecter la ruine qui encombrait son domaine, que d'obtenir des corps savants et des ingénieurs qu'ils respectassent des édifices solides et bien portants qui offusquaient leur idéal ou contrariaient leur amour pour la ligne droite.

A côté du rapport resté célèbre, parce qu'il crée pour ainsi dire l'archéologie nationale, que M. Ludovic Vitet adressa au ministre de l'intérieur en 1831, les rapports où nous croyons reconnaître la verve de M. Prosper Mérimée sont intéressants pour l'histoire de cette lutte de la Commission des monuments historiques contre l'ignorance et le vandalisme. Faute de quelques écus pour acheter une ruine ou aider à sa consolidation, que de témoignages de notre histoire il a fallu abandonner à la destruction!

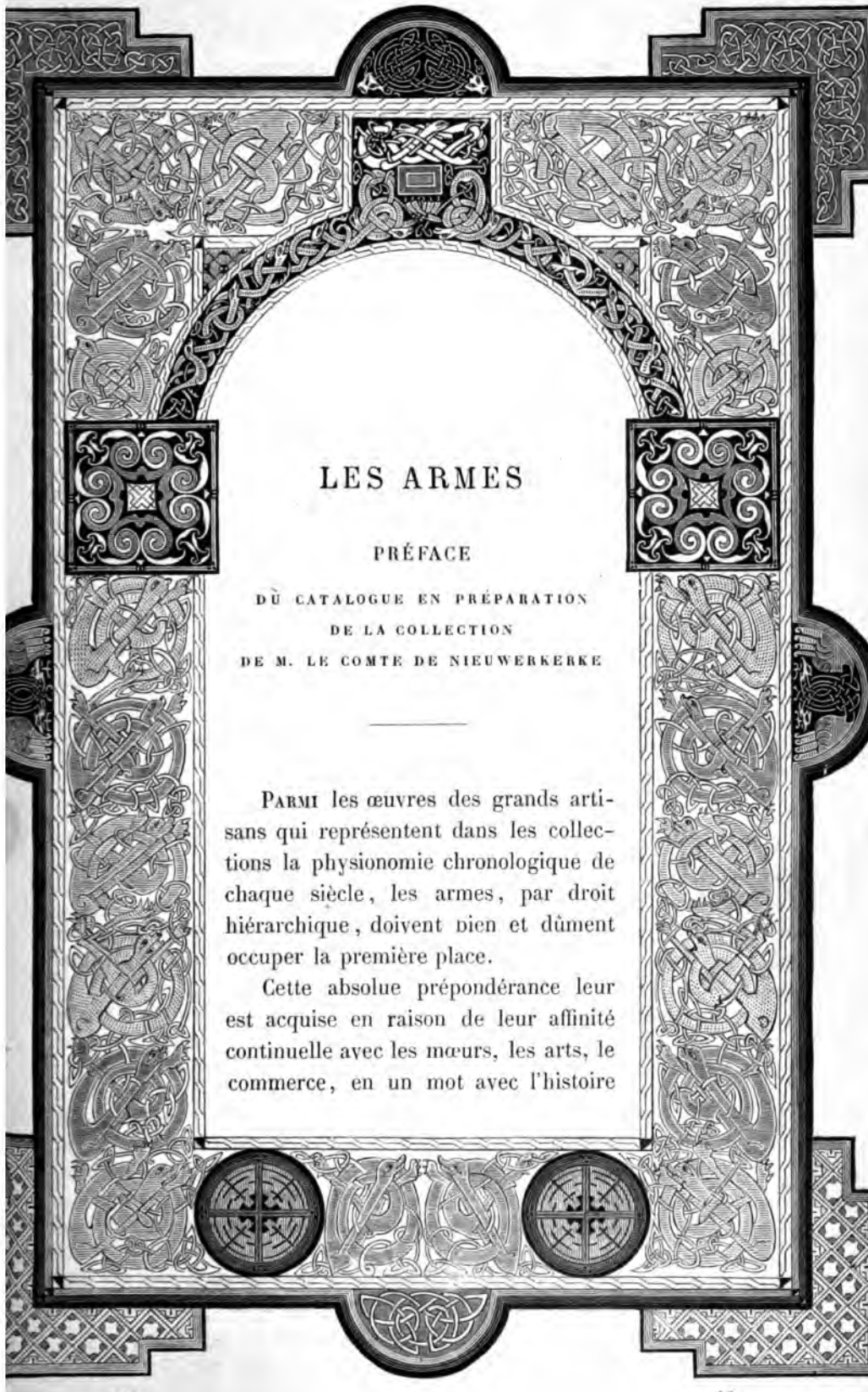
A côté de ces documents où la précision de la forme lutte avec l'intérêt des détails, nous aurions désiré voir publier les rapports particuliers sur les monuments que nous trouvons classés comme intéressant notre histoire. Ce travail, même sommaire, eût été une annexe de la publication des *Archives*.

A côté de la liste des monuments historiques, qui n'est qu'une table pour ainsi dire, ces rapports eussent formé le sommaire du magnifique ouvrage que l'administration publie avec tant de soin, de conscience et de luxe. C'eût été l'abrégé de l'histoire de l'architecture en France, en même temps qu'un guide du voyageur archéologue à travers des richesses qui ne sont nulle part ailleurs ni si nombreuses ni si belles.

ALFRED DARCEL.

Le Directeur : ÉMILE GALICHON.

PARIS. — J. CLAYE, IMPRIMEUR, 7, RUE SAINT-BENOIT. — [1095]



LES ARMES

PRÉFACE

DU CATALOGUE EN PRÉPARATION DE LA COLLECTION DE M. LE COMTE DE NIEUWERKERKE

Parmi les œuvres des grands artisans qui représentent dans les collections la physionomie chronologique de chaque siècle, les armes, par droit hiérarchique, doivent bien et dûment occuper la première place.

Cette absolue prépondérance leur est acquise en raison de leur affinité continuelle avec les mœurs, les arts, le commerce, en un mot avec l'histoire

toute guerrière de tout le passé qu'elles caractérisent essentiellement[1].

Cette affinité, ces rapports intégrants, cette espèce de congénération qui semble, pour ainsi dire, identifier l'homme des temps anciens avec son harnais de combat, constituent d'abord ce qui se peut appeler la *philosophie des armes et de l'armure.*

Afin de donner sanction à ce titre, il s'agit seulement ici de déduire, sans prétendre le faire avec méthode, quelques unes des raisons qui le justifient.

Il importe, comme preuves soutenant le fait, d'emprunter à ce confus et immense pêle-mêle de bronze et d'acier les exemples les plus concluants, en choisissant comme point principal de citations l'Europe centrale, et particulièrement la France.

Du désir ou de la crainte, « premiers mobiles de nos actions et causes de notre volonté », de l'amour, de l'envie, principes de jalousie, de colère et de vengeance, du droit enfin de l'intérêt propre, qui engendre le droit de la guerre, procèdent les premières armes, bases originaires de la morale de routine et de la loi d'intimidation. De là dérive le genre de cohésion qui s'établit en principe entre l'homme primitif et ses œuvres d'industrie meurtrière.

Telles ou telles armes particulièrement adoptées dans certaines contrées de l'Europe donnèrent leurs noms à différents peuples, aux Celtes, aux Saxons, aux Angles, aux Chérusques[2].

Pour ainsi dire épousées par ces hommes de carnage, les armes étaient alors partout comptées pour plus de moitié dans l'existence commune ou individuelle. On jurait sur elles[3], on les sacrifiait aux dieux;

1. Hobbes dit que « l'état naturel des hommes, avant qu'ils eussent formé des sociétés, était une guerre perpétuelle; et non-seulement cela, mais une guerre de tous contre tous. »

2. Les noms sous lesquels plusieurs nations sont désignées dérivent du nom des armes dont l'usage était pour elles, dans les temps primitifs, spécialement caractéristique. Les écrivains grecs nous ont conservé le nom des Celtes sous la forme authentique : βάλτα. L'arme principale des Aborigènes de la Gaule et d'une partie de l'Espagne est la *hache*, *Kelt*. Les Celtes sont donc le peuple de la *hache?* Le nom des Saxons dans les formes les plus anciennes est *Seaxon* et *Sachsen;* il dérive incontestablement du radical *Sax, Sades, coutelas,* couteau de guerre, d'où, en composition, *Scrama, Sax,* couteau de combat. Le nom des *Angles* (*Angli, Angili, Englas*) semble être dérivé du radical *Angon* (javelot), et le nom des Chérusques, du radical *Khair*, modifié en *Schwerdt, Sword.*

3. Saxones sacramentis, ut eorum mos erat, super arma patratis pactum pro universis Saxonibus firmant. (*Vita Dag.* apud Duch., t. I, cap. XXXI. — Lucian., *Toxar.* p. 630. — Lucian., *Scyth.*, p. 340.

elles étaient, religiosité du Nord, adorées par les Scythes [1], et tellement inséparables des guerriers, que, même après leur mort, on les leur laissait encore sur les bûchers ou dans les sépultures [2].

En vertu de cette suprême importance, par les armes se fonda la première civilisation, celle du *Glaive, jus Gladii*, qui régit dès lors les grandes choses humaines et les sentiments particuliers.

Les armes, c'est l'homme depuis qu'il existe : en elles il s'ingénie progressivement, il ruse et traite de gré à gré avec ses tendances natives, mauvaises en général; par elles jadis il trichait la bravoure.

Pour lui c'est toujours, quoi que fassent les civilisations, cette même idée, ce même instinct : blesser et ne pas être blessé; tuer et ne pas être tué. — Tout est là : agir sans courir de risque.

De ce principe primordial se fondèrent les droits excessifs de l'attirail de guerre.

Sur lui repose l'édifice des bravoures raisonnées, dont l'attrayant côté de parade était protégé par l'armure.

Garantie contre les défaillances morales, le métal impénétrable des harnais, supprimant en quelque sorte la chair peu à peu, c'est-à-dire diminuant par progression la crainte irritante des blessures, l'armure devint l'âme des audaces prévues. Du sentiment de l'invulnérabilité procède la valeur des témérités individuelles; de là l'idée des armes charmées et les croyances qui s'y rattachaient; de là les impressionnants priviléges des vaillants de guerre. Tels sont les liens de substances qui les allièrent à leurs armes.

L'armure préservatrice doublait dans l'action leur adresse, leur donnant sécurité [3], conscience de longue résistance et, plus tard, force d'inertie dans sa pesanteur.

1. L'attachement inouï des peuples celtiques pour leurs armes motiva cette croyance. Un Celte ne restait jamais sans être armé.

2. Claudianus, *de Bello Get.*, Tacite. — Dans le cercueil d'Attila on mit les armes enlevées aux ennemis et leurs drapeaux. (Jornand, *De Reb. Get.*, cap. XLIX. — César, VI, 19. — Tacit., *Germ.*, cap. XXVII.)

3. C'est ainsi, selon Rigord, que Renaud de Dammartin, renversé de cheval en bataille, ne put être égorgé, grâce à l'intransperçabilité de son complet harnais.

Sous l'enveloppe de bronze ou d'acier, sorte d'*égide*, les champions, les hommes d'armes accomplissaient leurs vœux ou leurs prouesses, bravant le danger presque impunément comme les dieux et les héros surfaits de la Fable. Il est à remarquer combien ceux-ci, les Achille, les Ajax, les Cénée et tant d'autres, intransperçables par nature ou pourvus d'armes infaillibles, trahissent et traduisent certains tempéraments du Midi et sont peu méritants dans l'effronterie de leur succès[1].

Cet invulnérable héroïsme de théâtre exista jusqu'à 1600.

Jusque-là, en Italie plus qu'ailleurs, tout était prétexte d'*armement:* pour aller en bonne « ou mauvaise fortune », pour aller la nuit à ses amours, on se mettait une cuirasse, des gants, des manches de mailles; on prenait armes privées, un brassard, une gorgière, un épieu, une courte épée, ou l'on emportait des armes à feu. Tout cela par extrême prudence, tout cela pour tromper sans danger quelque pauvre mari; les femmes ainsi aimaient à toucher de leurs petites mains frémissantes toutes ces armes. Dans leur héroïsme, purement nerveux et spasmodique, elles acceptaient parfois leur emploi, l'acier leur représentant une garantie contre l'idée des blessures défigurantes. Sans l'armure, pas de Jeanne d'Arc, sans doute.

Une légende de la vieille Allemagne raconte que quelques *gentilsfemmes*, en l'absence de leurs maris, et avec leurs chevaux et harnais, tournoyèrent entre elles, *par amour des armes,* combattant et se blessant gaillardement.

De l'action réconfortante du harnais dérivent la discipline et la fermeté des premières milices romaines. — Au commencement de ces époques historiques, observe le colonel Ardant du Picq, dans sa curieuse *Étude du combat d'après l'antique*, les batailles, grâce au harnais, étaient peu meur-

1. Achille était, comme on le sait, invulnérable, excepté au talon. Après sa mort, ses armes étant refusées à Ajax, celui-ci se tue de dépit : « Il dit, et dans son sein *jusqu'alors sans blessure* il plonge son glaive *au seul endroit vulnérable ;* » encore un difficile à occire. Un autre encore, Cénée, *déconfit, sans pouvoir être blessé,* une foule de centaures. — C'est une erreur de croire, se fiant aux images épiques, que les héros, au temps d'Homère, combattaient à demi nus, n'étant armés qu'à moitié. Le harnais grec ou étrusque était ordinairement aussi complet que celui du moyen âge, par le nombre et la forme des pièces qui le composaient.

Les hommes d'armes, encore en 1440, au dire de Machiavel (liv. V), « combattaient sans danger, montés sur des chevaux vigoureux, couverts d'armes impénétrables qui les préservaient de la mort. Alors qu'ils se rendaient, c'était pour autre raison que la crainte d'être occis, car, dans le combat, leurs harnais les défendaient, et, lorsqu'ils ne pouvaient plus combattre, il leur suffisait de se rendre pour sauver leur vie. »

trières, du côté du moins du résistant, c'est-à-dire du vainqueur [1]. Alors l'armure triompha de la formidable furie gauloise. — Dans ces temps, et mieux peut-être encore vers la fin du moyen âge, la puissante carapace de métal centuplait la valeur morale et la force physique des gens de guerre. Alors un seul homme d'armes valait au moins cent piétons ou archers [2]. Grâce au harnais on pouvait, à ces époques d'exubérance vivace, survivre, comme Fleurange, à quarante-six blessures, ou jouter, encore intact et vigoureux, à l'âge de cent ans, comme le rude chevalier Otto Von Haslau. D'abord seulement responsables de la vie, les armes de combat le furent aussi de l'honneur. Elles formèrent, symbole de certains principes, partie intégrante du mérite et de la fierté des hommes; elles sauvegardèrent la famille, la fidélité des femmes et la liberté de la patrie. Les Espagnols auxquels Caton interdit l'usage de porter des armes se tuèrent de désespoir [3]. La perte du bouclier déshonorait le Germain et le soldat romain.

A ce point de vue, qui révèle l'importance excessive dont les armes étaient pourvues dans la forme sociale, les pièces de mailles, ou de harnais de *plate* et toute sorte de *bâtons de guerre*, en raison du rôle victorieux ou préservateur qu'ils avaient joué dans les duels judiciaires ou dans les batailles, étaient légués de père en fils ou bien, avec les vainqueurs, fêtés de moitié dans les triomphes. Les nations les conservaient

1. Aux premiers temps historiques, observe le colonel Ardant du Picq, dans son *Étude du combat*, les batailles furent en général peu meurtrières du côté du vainqueur (grâce à l'armure). A Pharsale, César, d'après son propre récit, ne perdit que 200 soldats. A la bataille de Jama, à celle de Cynocéphale, les Romains perdirent très-peu de monde. A la bataille de Thapse, en Afrique, César ne perd que 50 hommes. A la bataille de Chéronée, 140,000 hommes en présence, les Romains perdent 14 soldats.

2. Gaston, comte de Foix, surnommé Phœbus, revenant de croisade avec le captal de Buch et formant avec leur suite quarante lances, s'attaquèrent et dispersèrent 7,000 Jacques au marché de Meaux; là s'étaient retirées 3,000 femmes dont les Jacques voulaient s'emparer. « Quand ces méchantes gens, dit Froissard qui rapporte le fait tout entier, les virent ainsi ordonnés, bien qu'ils ne feussent mi grand foison encontre eux, si ne furent mie si forcenés que devant; mais les premiers commencèrent à reculer et les gentilshommes à les poursuivre. » Ils en tuèrent des milliers. Qu'on juge d'après cela de l'importance extrême de l'armure dans la personnalité de l'homme d'armes.

3. Tacite constate qu'un Germain qui perdait son bouclier dans une bataille était déshonoré pour le reste de ses jours. « Banni du commerce des hommes, il n'avait pas d'autre ressource pour finir son opprobre que de se donner lui-même la mort qu'il n'avait point trouvée dans le combat. Il ne faut donc pas être surpris que l'on ait accusé les Celtes d'adorer leurs armes et d'en faire de véritables divinités. » (Pelloutier, *Hist. des Celtes.*)

avec grande fierté en souvenir de leurs guerriers fameux, et, comme reliques vénérées, ces armes s'appendaient en ex-voto aux portiques des temples, et plus tard, alors qu'elles formulèrent le jugement de Dieu, elles furent suspendues aux piliers des églises et des chapelles [1].

Marque distinctive de chaque époque, l'aspect rigide, élégant, somptueux, robuste ou efféminé des armes, dit le tempérament propre des nations et le caractère individuel des hommes auxquels elles ont appartenu. Aux Romains de Pharsale, conquérants du monde, le fier harnais, l'épée courte; aux Italiens des Borgia et des Médicis, propagateurs des vices mystérieux et du luxe clinquant de l'Orient, les harnais d'une élégance hermaphrodite ajustés à la taille, les armes de l'ostentation et de la piaffe énervée, les lances creuses toutes légères, « mais bien peintes [2], » comme à Fornoue, et les fanfaronnes rapières, longues à n'en plus finir [3].

Voyez, au contraire, et malgré l'influence de Venise sur les artisans des Flandres et de Nuremberg, combien se dessine encore et toujours franchement l'âpre mine germaine des anciens barbares dans les armes des Allemands de Maximilien. A ceux-ci, qui furent « les plus vivants

1. « Lequel (Jarnac), en ayant rendu grâces à Dieu, fit apendre pour troffée ses armes au temple de Notre-Dame à Paris, où l'autheur dont je tiens ce duel dit les avoir veues. » (Daudiguier, *Duels*. 1618.)

« Surtout aussi, dit Brantôme, il n'est bien seant que le vainqueur fasse par trop sa parade de sa courtoisie de vie donnée. « Il ne faut pas trop se faire gloire des armes « du vaincu. » Les appendre à une église en signe de trophée, ou par bravade ou dévotion, ou vœu que l'on a faict à Dieu, lequel ne se soucie guère de ces offrandes; comme jadis les dieux Mars et Neptune se plaisoient fort en tels présents d'armes et de dépouilles, et comme aux champs solemnels jadis se faisoient. »

Cet usage de vénérer les armes des champions célèbres semble être originaire de l'Asie. Encore aujourd'hui, dans les Matsouris du Japon, viennent derrière les chevaux d'honneur du Kami les grands prêtres, dont les serviteurs portent les armes sacrées, trophées des anciens héros. » Cette même façon de suspendre les armes aux murailles fut aussi usitée en Italie. « Et faire repolir les vieilles armes qui, appendues dans les *logge*, font foi de la bravoure de nos ancêtres. » (Buonarroti.)

2. Les lances des hommes d'armes italiens à la bataille de Fornoue (1495) étaient, dit Philippe de Commines, « creuses et légères, ne pesant point une javeline, *mais bien peintes*. » Le tempérament de l'Italie, qui prend son principe des pays orientaux, s'exprimait déjà depuis des siècles par le goût exagéré pour le clinquant.

En 1282, les Pisans, étant entrés hardiment sur leurs galères dans le port de Gênes, y firent de gros dégâts. En signe de victoire ou de défi, ils lancèrent dans la ville *mille flèches argentées* (virées d'argent) et des *pierres recouvertes de drap rouge écarlate*. (*Archivio storico. Istorie Pisane*, l. XVI.)

3. « Et leurs espées, longues de sept pieds de demy, dit par ironie Montbaucher dans son livre sur les *Cérémonies et gages de batailles*, picques, afin d'enferrer de plus loing pource qu'ils n'osent approcher. »

de l'Europe, » les harnais à l'aspect rigide, terrifiants de pesanteur, les espadons gigantesques, les casques volumineux, faits pour contenir la pensée patiente et obstinée des fortes têtes teutoniques.

Rien qui ne soit mixte en Europe entre ces deux camps, ces deux grandes sources humaines, entre ces caractères si tranchés, séparés par des instincts indélébiles, sous les signes contrastants de deux astres, de deux métaux et de deux couleurs, qui semblent former pour leur antagonisme deux blasons incompatibles. D'un côté, le côté lunaire, l'ombre scandinave, Odin, au teint blême, Thor, le dieu des forgerons merveilleux ; de l'autre côté, côté radieux, la lumière, la brune et sensuelle Vénus armée [1]. A celle-ci, c'est-à-dire au midi, les harnais dorés, le rouge écarlate, la danse des armes, toutes choses luxuriantes et joyeuses; au nord, au contraire, les armes de fer livides, damasquinées de l'argent gaulois, le noir, le blanc, qui sont les symboles de la force rigide et les couleurs de la mélancolie.

Tout jadis s'exprimait par les armes, physionomie religieuse, langage héraldique ou galantise de l'amour; en outre elles avaient aussi leur signifiance privée : le lambrequin flottant déguenillé [2] sous la couronne ou le *baboin* des casques disait — Vanité de Palestine; — le heaume placé au faîte des « *hostels* » et gentilhommières disait — Hospitalité — [3].

A chaque œuvre guerrière et pour tous les temps appartient en propre cette qualité d'expression révélatrice.

1. « *Venus area* ou *armata*. Vénus armée des Lacédémoniens. Ils la représentaient armée en mémoire de la victoire que les femmes avaient remportée sur les Messéniens.

2. L'origine du lambrequin dérive, sans aucun doute, du morceau d'étoffe blanche que les hommes d'armes des croisades, à l'imitation des Sarrasins au capuchon flottant, attachèrent au sommet de leur heaume, pour y amortir, par l'agitation que leur donnait le mouvement, l'action brulante du soleil de Palestine. Cette étoffe, rapportée au retour de Terre-Sainte, fixée ainsi sur le casque, mais conservée fièrement tout en lambeaux, déchiquetée par le combat, continua dès lors, en souvenir de la croisade, d'être simulée sur le heaume comme parement du harnais de joute. On y employait de riches tissus de linon ou de soie de la couleur des livrées, façonnées en déchiquetures variées. Cette pièce fut d'abord désignée sous le terme de *hachement*, puis sous celui de *lambequin*, et enfin on l'appela lambrequin, nom qui lui est resté dans son emploi héraldique. — La gravure d'Albert Dürer (1503), *le Blason de la mort*, est, comme déchiquetures, le plus riche exemple de lambrequin qui se puisse citer.

3. Roman de Perceforet et Spallart. (*Tableau historique.*)

La taille des premiers humains se mesure à la dimension de la poignée de leurs dagues de silex; la force vivace du soldat ou du gladiateur antique s'estime d'après l'ampleur robuste de leurs cuirasses de bronze, la vigueur et l'opulence des gens de guerre du moyen âge s'apprécient au poids ou selon la valeur de leurs harnais, ainsi que les petits-maîtres amoindris de 1760, les abbés de Choisy déguisés en femme, s'évaluent rien qu'à voir leurs mesquines petites brettes.

Au temps de l'acier, car maintenant le *renouveau* c'est le fer et l'or, au temps de l'acier, avant que l'oisiveté ne fût un luxe, tout était dans ces simples mots, — profession des armes. Elles anoblissaient, elles faisaient célèbres par milliers ceux-là qu'elles pouvaient enrichir; elles étaient leur — *gaigne pain* [1], — leur avenir, leur espérance, les préservant dans le péril [2] et servant d'enseigne brillante à leur bravoure personnelle; elles motivaient leurs fières allures. Plus tard, par la séduction de leur grande mine et de leur témérité voyante, se créa la démocratie des armes. « En France, dit Guichardin (mais c'était partout), *tous* peuvent arriver au commandement; » de là la fleur des *condottieri* et des capitaines *de fortune*.

Par les armes, c'est-à-dire par l'invasion conquérante ou par leur seul contact de guerre, s'effectuèrent les croisements des races fortes. Par les armes s'établit la première protection donnée au commerce, toujours *geignant, toujours trembleur*.

Par les armes, principe de toute courtoisie, nécessité de leur action incessante même durant la paix, se modifièrent peu à peu non-seulement les anciennes mœurs des hommes de guerre, mais aussi s'assouplirent et se sensibilisèrent leurs amours.

Avec la romanesque chevalerie, germe transmis à l'Europe centrale par l'Orient et l'Allemagne, par les légendes aventureuses des Bellérophon et des Persée, le harnais commence à se parer d'emblèmes et de devises galantes [3]; mais il est encore quelque peu voué à *madame* la Vierge, comme autrefois, et à saint Georges, patron de la triomphante armure.

Alors, dans le combat, la fougue s'anime en exaltation de tendresses

1. Épée ou gantelet de la chevalerie errante. (V. *Gloss.* de du Cange, au mot GAGNAGIUM.)

2. « Le marquis du Guast, et ses officiers, voyant la galère qu'ils montaient prête à couler à fond et presque tous leurs soldats blessés aussi bien qu'eux-mêmes, se rendirent prisonniers. » L'éclat de leurs armes dorées *leur sauva la vie*. (Guichardin, *Hist. d'Italie*, l. XIX, p. 803.)

3. V. Martial d'Auvergne; *Arrêts d'Amour;* Paul Jove, *Devises de guerre et d'amour;* Claude Paradin et Adrian d'Amboise, *Devises héroïques*.

passionnées, et, par les armes, s'opère la première grande révolution sentimentale qui se manifeste dans leur coquetterie.

Leur essence fonde en Europe les bases ardues et la législation du point d'honneur.

Ce sont là les beaux jours de l'armure : « Jamais, dit Chateaubriand, l'individu n'a tant vécu; siècles d'imagination et de force, on ne connaissait le fond de rien; on n'avait rien épuisé; on avait foi à tout; on était à l'entrée et comme au bord de toutes les espérances... On marchait à grands pas vers des destinées ignorées comme quand on a toute sa vie devant soi dans sa jeunesse... Cet ordre de choses imprimait à l'esprit particulier un mouvement extraordinaire : aussi toutes les grandes découvertes appartiennent-elles à ces siècles. »

Voilà ce que disent, par la fierté cavalière et noiseuse de leur aspect, certains harnais du bon vieux temps.

Partout privilégiée, en bataille comme en campagne, l'armure, par sa force et sa fringante désinvolture, ressortait au contraste du *fretin* des petites *gens de pieds*.

Les femmes, ces délicates sensualistes qui s'éprennent de toutes choses brillantes, lui faisaient fête; émerveillées, éblouies, s'enamourant de sa luxuriante carrure d'épaules, peut-être plus encore que de l'étincelant cliquetis de son acier, toutes émues, toutes roses de bienveillance, « ne demandant qu'à se mettre le bouquet sur l'aureille [1], elles l'applaudissoient au passage », — de là la fatuité du sabre.

Pour elles et pour le peuple, les joutes, les cortéges, les tournois théâtrals, sortes de mascarades de fer, tout l'attirail des armes enfin, avaient l'électrique et contagieux attrait des frissons charmeurs.

Six grandes époques caractérisent les armes, ou pour mieux dire sont, par elles, caractérisées.

Ces temps peuvent être classés ainsi :

L'Époque sauvage,
L'Époque robuste,
L'Époque dévotieuse,

1. « Le Guast (favori du roi Henri III) vendit l'évêché d'Amiens à une garce de la cour qui de longtemps avoit le bouquet sur l'*aureille*. » (P. de Lestoile.)

L'Époque galante,
L'Époque somptueuse,
L'Époque triste.

En insistant devant l'émission de ce principe, — l'influence des armes et de l'armure sur l'homme et les civilisations, — il faut citer encore quelques images et contrastes concluants.

Pour ne parler que des temps auxquels se rattachent les armes dont il s'agit dans ce catalogue, et qui datent graduellement de l'espace compris entre le XIe et le XVIIIe siècle, il faut juger d'abord par ses glaives et ses harnais l'immense et vigoureuse effusion du fer, à son point d'expression suprême : il faut, donnant pour base au premier exemple et malgré son antériorité d'époque sur la date de 1100, prendre comme simulacre le type herculéen de Charlemagne.

Quand il vint assiéger Pise, dit la légende des *Chroniques de Saint-Gall*, les citoyens, terrifiés sur les murailles, s'écrièrent en le voyant venir de loin : *Que de fer! hélas! que de fer!*

Tout est dans ces mots : l'homme, le siècle, un monde tout entier.

Puis, pour mieux saisir et apprécier l'image présentée, il faut, par brusque transition, se reporter aux temps, déjà bien affaiblis, des armes dites *religieuses*, figurant signe de la croix.

Les hommes de guerre de Mansourah, rigides, aguerris, mais *simplets* et *pleureurs*[1] dans leur féodal grand haubert de mailles, sont montrés tels qu'ils furent par « *l'honneste* » harnais que prône Joinville, le naïf ami du bonasse saint Louis[2].

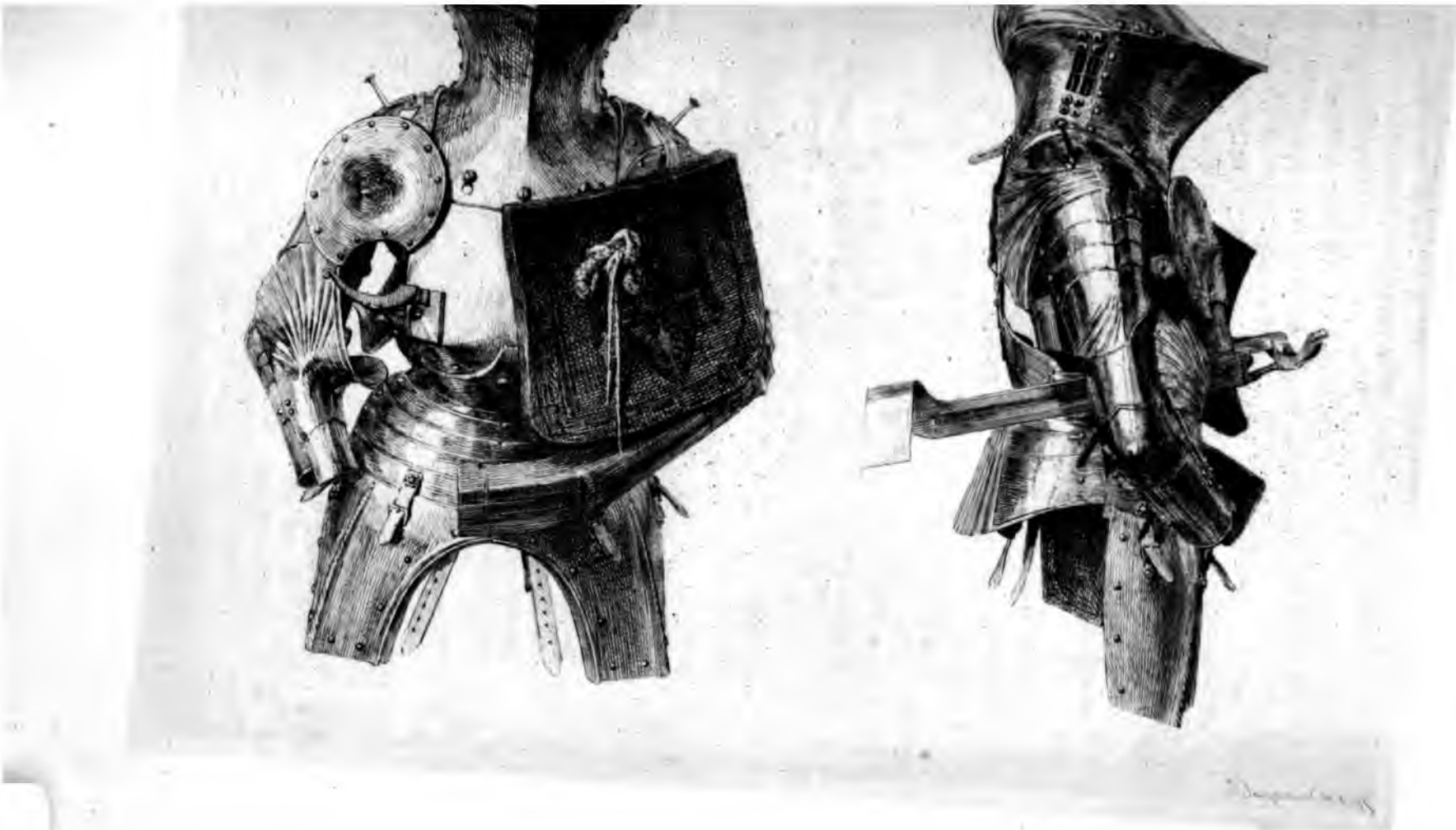
Si après avoir, dans ses armes, envisagé l'époque dévote que touche celle de la galanterie, où l'armure semble *s'affoler* d'amour, la pensée passe tout à coup aux dégénérations de 1340, voici ce qu'elle verra :

L'homme et son harnais, déchus, excommuniés dans ses poulaines par les évêques offusqués, qui traitent cette monstruosité de « *péché contre nature* »; puis un moine hargneux, mauvais présage, invec-

1. Dans les chroniqueurs du commencement du XIIe siècle, les gens de guerre sont dépeints comme s'apitoyant et pleurant à CHAUDES LARMES au moindre prétexte. « Là veissiez mainte lerme plorer; et mainte palme batre de duel et de pitié, » c'est-à-dire « aussi vous les eussiez veu pleurer à chaudes larmes et se battre la poitrine de deuil. » (Geoffroy de Villehardouin. 1205.)

Ce même usage immodéré des larmes se retrouve aussi dans les *Mémoires* du sire de Joinville. — L'homme ne semble-t-il pas alors avoir le *cœur gros* et n'attendre qu'un signal pour le fondre en sentimentalité chevaleresque? ce qu'il fit bientôt.

2. « Disait que l'on devait revêtir et armer son corps de telle manière que les *prudhommes* de ce siècle ne puissent dire qu'on en fit trop et les jeunes gens qu'on n'en fit pas assez. » (Joinville.)



tiver la jeunesse de guerre d'alors, momifiée dans sa piteuse carapace d'acier « faicte pour fuir », dit-il. — On devinait par eux déjà la débâcle de Crécy [1].

Il faut considérer combien l'identité des temps et des hommes avec leurs armes se poursuit et se manifeste franchement de siècle en siècle, depuis la floraison grecque jusqu'à celle de la Renaissance, toutes deux si bien et si virilement caractérisées par la forme et l'opulence de leurs armures.

Non-seulement le harnais dénote les périodes sympathiques ou mésavenantes, mais, comme dans un miroir, il montre aussi, par métonymie, l'image toute personnelle de celui pour lequel il a été fait et par lequel il a été porté.

Le dernier des Valois, l'androgyne italianisé, ses mignons, « *ces corselets dorés, ces morions célestes,* » comme on les appelait au siége de la Fère [2], ces êtres *évirés,* disqualifiés, ne sont-ils pas, comme les appauvris de Crécy, clairement effigiés par les formes dénigrantes de leur armure ?

D'une largeur exagérée aux épaules, elle s'étrécit, s'efféminé brusquement à la taille ; de face, entre ses hanches, effrontément rebondies, pointe une sorte de bosse de polichinelle, difformité toute napolitaine qui, dans sa perversion, remplace la virile braguette.

Sur ces courtisans [3], autant dire ces *courtisanes,* le livre attribué au cardinal Du Perron : *l'Ile des Hermaphrodites,* n'est pas plus expressif.

1. « Hélas! s'écrie le chroniqueur de Saint-Denis, il y avoit lors en France force orgueil, convoitise de richesses et deshonnêteté de vêtement. Les uns portoient robes si courtes, qu'en se baissant ils montroient indécemment leurs braies à ceux qui estoient derrière eux, et estoient leurs habits si étroits, qu'il leur falloit aide pour les ôter e sembloit qu'on les écorchât; d'autres avoient leurs robes *recoursées* (plissées) sur les reins comme femmes... et sembloient mieux jongleurs qu'autres gens : pourquoi ce ne fut pas merveille si Dieu voulut corriger les méfaits des François par son *flayel* » (fouet).

Une statuette représentant saint Georges tout armé (musée de Dijon) donne exactement l'ensemble du harnais de guerre de ce temps-là.

2. « Des Mignons allant au siége de la Fère. »

SONNET :

Ces *corselets gravés* et *morions célestes*
De la troupe étourdie, et ces testes folettes.

(P. de Lestoile. *Journal de Henri III.*)

3. « Tous parfumez de musc et de civette. Iceux se disent courtisans, bien attifez et bien polis; les mœurs et façons de faire desquels si vous vouliez mesurer avec l'œil de raison, vous nel esjuge riez pas estre hommes, mais les diriez estre putains. » (Merlin Coccaie, liv. XXIV.)

Ne les voit-on pas chétifs, tout frisés, puants de parfums et de nature, affublés de grands cols rabattus, de chausses très-étroites et de justaucorps bien trop courts ?

Il est curieux de constater que de tout temps le vêtement et le harnais étriqués furent l'enseigne, l'expression vicieuse, le symptôme infaillible des époques anémiques que narguent, sur quelque bâton d'armes, certaines devises anciennes et charmantes comme celle-ci :

J'aime trois choses de tout cœur:
L'amour, les armes et l'honneur [1].

Avec Henri IV, ex-protestant, l'armure, qui s'embourgeoise, redevient quelque peu honnête dans ses formes; elle tranche alors avec l'abdominale cuirasse à *la poulaine* [2] que porte encore par routine la vieillerie des muguets ridés et des Italiens usés du dernier règne.

Richelieu succède au roi béarnais, et voilà l'armure transformée exprimant pour cette fois encore les sentiments intimes d'une époque; elle est sombre d'aspect comme les temps; elle devient revêche et semble porter son propre deuil. N'est-elle pas bien ainsi, toute noire ou toute bleuie, le vrai harnais *des tristes* du moment, de Louis XIII, des Stuarts, des silencieux Philippe d'Espagne et de Guillaume *le Taciturne?*

Dès lors, par le progrès de l'arquebuserie, à l'ancienne force physique se substitue l'action purement providentielle. « La noblesse, amollie et devenue paresseuse, *sans aucun soin des armes,* répudie l'armure et se livre à toutes sortes de débauches. »

Malheureux siècle ! s'écriait Wulson de la Colombière, en regrettant le vieux temps du vêtement d'acier.

Sous Louis XIV, il n'est plus question de harnais; ceux qui subsistent encore sont, comme *tout lui,* de vrais simulacres rédondants du siècle surfait. La cuirasse, s'avachissant, semble se bouffir comme la grenouille de la Fontaine; le casque se dénature en façon de casquette. A telle perruque tel couvre-chef; n'en parlons plus !

1. Collection d'armes du comte d'Armaillé.

2. Ventre à la poulaine, boutonné à la mode antique. A ces poulaines, qui se fermaient fort bas, avaient succédé les pourpoints courts. (Notes du *Rabelais* Le Duchat.)

Ce sont là très-sommairement les points de vue principaux sous les-
uels ressort le caractère philosophique des armes et de l'armure ; sous
ette forme, après avoir résumé dans leur aspect catégorique, comme les
aits cités l'ont déjà prouvé, les nuances graduées de l'ancienne existence,
lles présentent aussi à l'analyse, par l'étude de leur influence géné-
ale, des déductions d'ensemble pour les civilisations modernes. Regardez
es vieilles armes et, sensation prestigieuse comme l'intuition d'un rêve,
ous aurez d'attrayantes et claires visions du passé.

Ces vieux harnais, clos de pied en cap, qui semblent encore renfer-
ıer virtuellement la vie, ces longs glaives, ces grands fauchards, ces
roupes de haches, de marteaux agressifs, de mousquets, de pistolets
t d'arquebuses, ces armes *violentes* comme on disait de l'ancien coutel
ssassin [1]; toutes ces œuvres fourbies, dorées, damasquinées, tous ces
roduits enfin des arts meurtriers ont vécu, tué, assommé, égorgé, bala-
·é, tout cela *bragardement* en champ clos ou champ de bataille, sur les
ıurailles assiégées ou derrière la haie des embuscades ; pas une arme
ui n'ait sa légende et la prérogative d'évoquer, dans un mirage de son
cier, quelque véhémente image des jours agités d'autrefois.

A celles-ci les duels par quadrilles, les tournois, les radieux triomphes,
celles-là la guerre d'aventure, pillarde, paillarde, autant dire joyeuse,
ı vraie guerre, qui durait cent ans. Regardez-les et alors, comme dit
ené François [2], « vous oirrez ces pauvres harnais martellez et estin-
ɜlants d'esclairs, faisant feu de tout costé », et l'image s'animera et vous
ssisterez à quelques batailles auxquelles l'esprit captivé prêtera le luxe
e 1500 [3].

1. Du Cange. *Gloss.*

2. René Francois. *Essay des Merveilles de nature,* etc. 1622.

3. Vieilleville, dans ses *Mémoires,* année 1547, donne la description d'une armée
ɜ ce temps :

« Les premiers de la fanterie, qui avoit, dit-il, trois bataillons, sont les vieilles en-
ignes soldoyées et entretenues, desquels estoient de neuf à dix mille, armés de corse-
:s, avec les bourguignottes à bavières, brassals, gantelets et tassettes jusques au ge-
ıu, portant long bois, et la plupart le pistolet à la ceinture; et cinq ou six mille
quebusiers, armés de jacques et manches de mailles, avec les morions autant riches et
ɜaux qu'est possible, l'harquebuse ou scopette luisante, polie et légère; les fourni-
ents fort exquis et braves; le reste ayant armes selon la qualité des personnes.

« Le second bataillon estoit de Gascons, Armignacs, Biscaïens, Bearnois, Basques,
ɜrigourdins, Provençaux et Auvergnats, faisant monstre de dix à douze mille hom-
es ayant la chair et le port de gens de guerre; desquels il y en pouvoit avoir de huit
neuf mille portant long bois, armés de corselets et halecrets, et deux ou trois mille
·quebusisrs, avec mailles et morions. Le troisième estoit d'Allemands, en nombre
ɔmme j'estime de sept à huit mille, desquels estoit colonel le comte Ringrave, gens de

Ici l'artillerie, les bombardes, les longues coulevrines de seize pieds, dont le seul défilé effara l'Italie au passage de Charles VIII [1]; puis les escadrons, les mêlées de gens de guerre s'évertuant à cœur-joie, armés à *cru* dans leurs *pleines armes* éblouissantes au soleil comme des miroirs. Auprès d'eux, s'escrimant par grands gestes, grandes piques et grandes épées, ceux-là qui baisaient la terre avant de combattre, les hôtes effervescents de toutes les parties décisives, les Allemands à la courte cuirasse, les lansquenets, les Suisses débraillés « comme Bohêmes » chamarrés d'écarlate, de jaune et de vert, les chausses bouffantes, coupées, bizarrement tailladées et déchiquetées ; là encore les bandes à l'accoutrement fantasque, les Albanais ou Stradiots, les Gascons, les Béarnais, les aventuriers, les turbulents, enfants perdus, tout bariolés de couleurs violentes, les chevau-légers, les brusques champions aux lances fortes et ceux de la hachette française [2], et partout les enseignes, les étendards, les pennons, pennonceaux et bannières : tout cela chatoyant d'emblèmes,

guerre et asseurés....., assez bien armés à leur mode, autant les piquiers qu'arquebusiers.

« Quant à la gendarmerie et cavalerie, elle estoit ordonnée par rangs sur les flancs de leurs bataillons; et y pouvoit avoir mille ou onze cents hommes d'armes avec la suite d'archers; les hommes d'armes montés sur gros roussins ou coursiers du royaume, turcs et chevaux d'Espagne, avec les bardes peintes des couleurs des sayes que portoient les capitaines, armés du haut de la tête jusqu'au bout du pied, avec les hautes pièces et plastrons, la lance, l'épée, l'estoc, le coutelas ou la masse, sans encore nombrer leur suite d'autres chevaux, sur lesquels estoient leurs coustilliers et valets, et sur tous paroissoient les chefs et membres de ces compagnies et d'autres grands seigneurs, armés fort richement de harnais dorés et gravés en toute sorte; leurs chevaux forts et adroits, bardés et caparaçonnés de bardes et lames d'acier légères et riches ou de mailles fortes et déliées, couvertes de velours, drap d'or et d'argent, orfévrerie et broderies ou somptuosité indicible. » Puis viennent les archers, la cavalerie légère et arquebuserie à cheval, puis trois ou quatre cents Anglais, volontaires cavaliers, vêtus de jupons courts et de bonnets rouges à leur mode, puis enfin l'arrière-ban.

Cette curieuse description peut donner quelque idée du luxe militaire durant le XVIe siècle.

1. Ce qui inspira surtout l'épouvante, dit Paul Jove, c'étaient plus de trente-six canons placés sur des chariots (les premiers affûts) qui, avec une vitesse incroyable, étaient tirés par les chevaux sur les terrains unis ou raboteux. Les plus grands avaient huit pieds de longueur, et s'appelaient canons. Après les canons venaient les coulevrines, plus longues de moitié que les canons... puis suivaient les faucons, etc., etc... Dans les *Chroniques pisanes* on trouve : « Et le 24 partit l'artillerie du magnifique Roi de France, environ cinquante chariots sur lesquels il y avoit des bombardes. »

2. « C'était une belle chose de voir environ cinquante seigneurs français, tous avec *les hachettes françaises,* vêtus de draps de soie. » (*Hist. de Pise, Archivio storico Italiano,* V, VI, p. 1.

de devises, d'armoiries et de dorures, tout cela confondu par mouvements giratoires et tout inondé de lumière.

Voilà pour la vue, pour l'oreille et le sens nerveux; ce ne sont déjà plus les antiques clameurs immenses où le soldat s'animait, s'irritant lui-même en frappant sur son bouclier.

Ce sont des cris de guerre, sortes d'incantations qui remuent d'anciennes gloires; ce sont des hourras de combat mêlés au bruit des *tabourins*, aux éclats des fifres et des vibrantes trompettes.

Ces mille détails étincelants, aigus ou sonores, se heurtent au bris des lances, se confondent en luttes ou dans l'air dans une incohérente harmonie. L'ennemi se voit franchement, face à face, on se salue, on s'estime, — vieille connaissance, — on s'est déjà rencontré et mesuré tant de fois! Ce digne ennemi, on le défie, on le brave, le courage s'enivre, on combat corps à corps, la furie redevient gauloise, et, comme leurs patrons les gladiateurs, ceux qui tombent ont la fierté théâtrale du geste de l'armure.

Ainsi furent toutes les innombrables batailles que les vieux harnais savent encore raconter; d'ordinaire peu meurtrières, puisqu'à celle d'Anghiari, grande bataille italienne de 1440, un seul homme périt[1], (il fut

1. Il n'est pas juste de penser, dit Machiavel (liv. II, ch. XVII), « que l'artillerie ne permet plus aux hommes, aux soldats, de manifester comme autrefois leur valeur personnelle..... Quant au danger de périr, auquel sont exposés les généraux ou les condottieri, pendant les vingt-quatre ans qu'ont duré les dernières guerres d'Italie, on en a vu moins d'exemples que durant l'espace de dix ans chez les anciens. En effet, à l'exception du comte Lodovico de la Mirandola et du duc de Nemours tué à Cerignuola, je ne connais pas d'exemple de généraux qu'ait fait mourir le canon; car M. de Foix fut tué à Ravenne par le fer et non par un coup de feu. » — A la bataille italienne d'Anghiari, en 1440, raconte ce même Machiavel, « après un combat qui dura plus de quatre heures, il ne mourut qu'un seul homme, non pas de blessures ou d'autres coups honorables, mais bien parce qu'il tomba de cheval et fut écrasé par les pieds des chevaux. » (*Histoire de Florence.*) — « Les hommes alors, ajoute le narrateur, combattaient sans danger, montés sur des chevaux vigoureux, couverts d'armes impénétrables qui les préservaient de la mort. Toutes les fois qu'ils se rendaient, ce n'était point pour éviter le trépas, car dans le combat leurs armes les défendaient, et lorsqu'ils ne pouvaient plus combattre il leur suffisait de se rendre pour sauver leur vie. » C'est Machiavel qui parle en contemporain des faits qu'il rapporte. (*Histoire de Florence,* année 1440.) — « Cette bataille si importante, dit Bayle (*Histoire de la peinture en Italie*), a une circonstance bien plaisante, et qui montre l'horreur des peuples du Midi pour la douleur, c'est qu'il n'y eut qu'un homme de tué, et encore par accident : il fut foulé par les chevaux. » — « Le peu de périls des batailles anciennes rendoit les combats longs. Tel a été fait en Italie, les hommes et les chevaux si bien couverts, que de deux cens meslez ne s'en tuoit quatre en deux heures. » (*Mémoires* de Gasp. de Tavannes.)

écrasé.) C'étaient là presque des tournois où tout homme d'armes ou soldat, orgueilleusement jouteur par vocation, combattait à part soi pour l'amour de sa mie : — la coquette victoire.

Une bataille alors c'était autant dire une fête : la fête des armes brillantes et des blessures vermeilles.

Quelle antithèse n'y a-t-il pas entre ces longs conflits pimpants, étincelants, aux éclatantes rumeurs, et nos mornes et rapides batailles !

Dans les rafales de fumée blanche qui voilent l'action et semblent cerner l'horizon, détone incessamment l'artillerie ; — les balles sifflent ; la mitraille, les obus éraillent le sol. — La mort vient du lointain, — de partout, — on ne sait d'où.

Les soldats, jeunes pour la guerre, silencieux devant la discipline et le destin, agissent machinalement ou attendent : ici la mort va vite, ils tombent un à un ou par groupes, comme foudroyés ; les rangs ébréchés se resserrent ; la respiration n'est franche que là seulement, occasions rares, où l'on charge de tout près.

Peu de clameurs durant ces crises d'anxiété nerveuse, l'élan est fiévreux, l'angoisse muette ; là tout se simplifie, même l'agonie.

On s'entre-tue *à de longues portées,* lugubrement, sans se défendre, sans même voir l'ennemi, par échange de plaies terribles, vraies piqûres de serpent, toutes bleuâtres et mortelles.

Les tambours battent sourdement, les drapeaux, peu nombreux, prenant au vent en frémissant son odeur de poudre, se meuvent de place en place comme les fous du jeu d'échecs, tandis que les grands joueurs méthodiques, les chefs d'armées, la lorgnette au poing, dirigent çà et là leur sérieuse partie.

On s'est battu deux ou trois heures ; victoire ou défaite, tout est dit...

On a perdu de part et d'autre vingt, trente, cinquante mille hommes ; cinquante mille âmes, allais-je dire : — c'est cent mille deuils au moins.

Les clairons sonnent, mais leurs fanfares ne se mêlent plus, comme jadis, aux cris joyeux des vainqueurs.

La tristesse, avant les corbeaux, plane maintenant sur les champs de bataille. — La guerre avec l'armure a fait son temps. . . . . .

. . . . . .

A Fontenoy, il y a cent vingt-trois ans à peine, les gardes-françaises, crièrent aux Anglais : « *Messieurs, tirez les premiers !* » Durant une de nos toutes modernes batailles, on chargea sur cet ordre : « *A fond et dans le tas !* »

Ces deux phrases, qui datent si différemment deux époques dis-

DIRK HALS

ET

LES FILS DE FRANS

NTON Palamedes, Jan Le Ducq (ou A. Duck?) et Dirk Hals ont beaucoup d'analogie dans leur manière de peindre. Ils affectionnent les mêmes sujets : conversations galantes, intérieurs de corps de garde ou d'estaminet, gentilshommes et dames élégantes, soldats et bohémiennes. Dans leurs tableaux, on fait de la musique, on joue aux cartes, on boit, on fume; le plus souvent, on fait l'amour. Les costumes y sont raffinés ou étranges, les tournures y sont vives et originales. Par le dessin un peu aigu et très-spirituel, par la couleur verdâtre et safranée, par une touche vive et adroite, ils se ressemblent comme trois frères élevés ensemble. Ce n'est pas étonnant, puisque tous trois procèdent de maître Frans Hals.

Anton Palamedes est un élève direct de Frans. Jan Le Ducq, dont la biographie devrait encore être éclaircie, est un élève du second degré, par l'intermédiaire de Pieter Potter, selon nous. Dirk Hals est un reflet naturel de son illustre frère, dont il paraît avoir été toujours le compagnon.

Houbraken et les biographes qui l'ont copié consignent que Dirk Hals, ainsi que Frans, serait né à Malines. Les documents découverts par M. A. van der Willigen ont montré que Frans était né à Anvers; ils prouvent aussi que Dirk est né à Haarlem. C'est encore le registre des

baptêmes (*doopregister*) qui mentionne quatre fois Dirk Hals comme étant de *Haarlem* [1].

Si Dirk est l'aîné de Frans, comme le supposent les biographes hollandais et M. van der Willigen, il serait donc né avant 1579, date du départ de son père [2] pour les provinces méridionales. Mais, dans cette supposition, il se serait marié bien tard et il aurait eu des enfants dans un âge bien avancé : car son premier enfant du mariage avec Agneta Jans, un garçon nommé Antonius, est né en 1621, et, outre ses quatre filles, Anneke, Hester, Catharina et Adriaenke, il eut encore un fils, Tonis [3], né en 1641. Dirk aurait eu, en 1641, au moins soixante-deux ans. Notez encore que le premier enfant de Frans était né en 1611, dix ans avant le premier enfant du frère *aîné*; que la première date, sur un tableau de Frans, est 1616, et que la première date, à nous connue, sur un tableau de Dirk, est 1626!

D Hals 1626

N'est-il pas singulier que le frère aîné soit distancé de dix ans par son jeune frère, et pour le mariage et pour la production des œuvres! On ne s'explique pas davantage que l'initiateur soit le plus jeune et l'incontestable maître de son aîné; car Dirk n'a fait que transposer dans de petits sujets familiers et dans de petites figures joviales les braves pratiques de Frans dans ses grandes compositions civiques et dans ses superbes portraits.

Mettons donc que Dirk Hals est né à Haarlem, en l'année ***, qui nous semble être postérieure à l'année 1579, dans laquelle Pieter Claesz Hals et sa femme Lysbeth Coper quittèrent cette ville, où rien n'empêche qu'ils ne soient revenus, — et postérieure à l'année 1584, dans

1. 20 novembre 1625. Baptisée Anneke; père, Dirk Hals, *de Haarlem;* mère, Agneta Jans. Témoins, Anneke Willems, Catharina Sluyters et Abraham Adriaansz. — 17 novembre 1627. Baptisée Hester; père, D. Hals, *de Haarlem;* mère, A. Jans. Témoins, Jan van Velde (le peintre et graveur, qui, la même année, servait aussi de témoin au baptême d'un fils de Frans) et Suzanna Massa (sans doute la sœur d'Isaac Massa). — 1er janvier 1630. Catharina; père, D. Hals, *de Haarlem...* — 20 janvier 1633. Adriaenke; père, D. Hals, *de Haarlem...*, etc.

2. Voir, sur le père Pieter Claesz Hals et sur la généalogie de la famille, la *Gazette* du 1er mars 1868, t. XXIV, p. 222.

3. N'y a-t-il point quelque erreur sur ces deux fils portant le même prénom, Antonius et Tonis? Mais peut-être le premier était-il mort quand on baptisa un second Antoine.

laquelle Frans est né à Anvers. Il reste encore cependant à trouver les actes de naissance des deux frères et les actes de mort de leurs parents. Oh les papiers! les papiers!

Quelques biographes, M. Lamme, dans son Catalogue des dessins du musée de Rotterdam, et M. Siret, entre autres [1], indiquent Abraham Bloemaert comme ayant été le maître de Dirk Hals. Mais Bloemaert n'a jamais demeuré à Haarlem; après les pérégrinations de sa jeunesse et un séjour à Amsterdam jusqu'à la mort de son père, il se fixa, en 1603, à Utrecht, où il était doyen de la guilde des peintres, en 1611. Il n'y a pas, d'ailleurs, deux talents plus différents que celui d'Abraham Bloemaert et celui de Dirk Hals : l'un est froid, sec, terne, poncif, tout imprégné des méthodes étrangères; l'autre est franc, vif, lumineux et inspiré par les effets de la nature. Encore une fois, le seul maître de Dirk Hals est son frère Frans.

Quoi qu'il en soit de ces origines encore non éclaircies, nous trouvons, en 1617 et 1618, maître Dirk Hals, avec son frère Frans, membres de la Chambre de rhétorique *de Wijngaardranken*, à Haarlem, où ils appartenaient également aux compagnies d'arquebusiers. De cette époque, à peu près, doit dater son mariage avec Agneta Jans, puisque leur premier enfant est de 1621.

Après cela, nous ne suivons plus la biographie de Dirk que par les dates de naissance de ses enfants, 1625, 1627, 1630, 1633 et 1641; et par les dates de ses tableaux, 1626, 1628, 1634, 1636, 1637, 1646, 1647 : c'est la dernière date que j'aie relevée sur ses peintures, qui, assez souvent, ne sont pas signées; peut-être les signatures ont-elles été enlevées pour vendre les tableaux sous le nom de Le Ducq, ou même de Palamedes, plus connus que Dirk Hals dans le monde des amateurs vulgaires.

Et puis, — c'est tout! — une date authentique de la mort. Non pas dans le registre mortuaire de la ville de Haarlem, lequel manque en l'année 1656, mais dans le livre des Comptes (*Rekenboek*) de la guilde de Saint-Lucas : — « 13 juin 1656 : le cercueil de Dirk Hals, 5 florins. »

1. M. Siret donne 1589 comme date de naissance de Dirk Hals, *à Malines*. Dirk aurait donc cinq ans de moins que son frère. C'est assez probable. Mais où M. Siret a-t-il trouvé cette date de 1589? Waagen aussi, dans son *Manuel de l'histoire de la peinture*, croit que Dirk était le frère *cadet* de Frans.

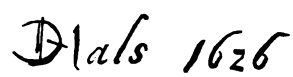
FILLETTE AU VERRE.

Par Dirk Hals. — Collection de M. W. Bürger.

« Les tableaux de Dirk Hals sont excessivement rares », dit Wa dans son *Histoire de la peinture*, t. II, p. 303. *Excessivement* est exce car j'ai vu peut-être cinquante tableaux de Dirk et j'en ai même po plus d'une demi-douzaine. J'en ai encore trois dans ma collection : figurines de jeunes filles, l'une qui tient entre ses mains un verre ; l' qui lit un billet doux ; et un *Intérieur de maison galante*, très-r avec quatorze figures de gentilshommes et de courtisanes, la d'un souper, des rafraîchissoirs et des vases, des levrettes qui j sur le parquet. Pour fond, un lambris gris neutre, avec un meub bois sculpté, un lit à baldaquin verdâtre, et six tableaux accrochés clous : perspective étonnante, que van Delen, l'architecturiste de l'é avait inculquée à tous les élèves de Frans Hals, et qui résulte su de la justesse du clair-obscur. Les dames le plus en évidence ont robes de soie d'une couleur merveilleuse, rosâtre, bleue, verdac noir argentin. Les figures ont environ trente centimètres de haut regardant avec une loupe grossissante les têtes épanouies, avivées des accents lumineux, on croirait voir des portraits de grandeur n relle par Frans Hals lui-même.

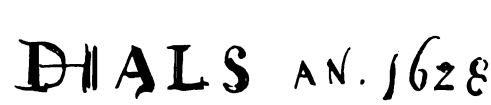
Je n'ai trouvé ni signature ni date sur ce tableau ; les deux autre *Fillette au billet doux* et la *Fillette au verre*, sont signés du monogra et datés 1636.

Le tableau avec la première date 1626, et la signature entière, re



sente trois *Soldats jouant au trictrac*, dans un intérieur d'estam il était en 1865 chez M. Plach, marchand de tableaux à Vienne.

C'est aussi à Vienne, dans la collection de l'Académie, très-int sante et trop peu connue, qu'est un des chefs-d'œuvre de Dirk H grand tableau avec trente personnages dans un *Intérieur hollan* les figures sont à peu près de la même proportion que celles de *Intérieur de maison galante*, et je pense que ces deux tableaux do être du même temps. La signature est une des plus belles que vues :



En cette première manière surtout, Dirk Hals est extrêmement il semble que son pinceau fouette sur le bois comme le plus souple

ret d'acier; il *sabre* sa peinture, ainsi que nous l'avons observé chez Frans. Les dessous ne sont que des frottis presque monochromes, dans une gamme olivâtre ; là-dessus il enlève les étoffes multicolores et brillantes, des blancs d'une pâte solide et émaillée, des têtes modelées à larges plans par des tons frais et des réveillons flambants sur les reliefs. On vante la touche de Teniers, spirituelle, mais un peu mince. La touche de Dirk Hals est aussi agile, mais plus grasse et mieux appropriée aux effets qu'il faut rendre en conformité avec la nature.

Oh la belle pléiade de *petits* peintres qui sont autour de Frans Hals en cette période primitive de l'école hollandaise, — 1630 à 1640 : — Adriaan Brouwer, Adriaan van Ostade [1], Palamedes, Dirk Hals et bien d'autres ! Ils ont entre eux la même parenté que le groupe qui se forma plus tard autour de Rembrandt, vers 1655 : Nicolaas Maas, Pieter de Hooch, van der Meer de Delft, Metsu et autres. Je dirais volontiers que ces deux groupes sont cousins germains, Frans Hals et Rembrandt étant deux frères naturels par la consanguinité du génie.

Un autre tableau de Dirk Hals, *Société de musiciens*, fut proposé à Paris, il y a trois ou quatre ans, par un marchand de Gand, il portait cette signature entière et la date 1637 :

DHALS
1637

1. On connaît surtout à Paris la dernière manière, brunâtre, d'Adriaan van Ostade, et très-peu sa première manière, jaunâtre et verdâtre, sous l'influence de son maître Frans Hals, laquelle a beaucoup d'analogie, non-seulement avec celle de Brouwer, mais avec celle de ses autres *condisciples*, Dirk Hals et Palamedes. Sur les sept tableaux du Louvre, — dont il faut d'abord retrancher la prétendue *Famille d'Adriaan* (n° 369) qui n'est pas d'Ostade, mais de Theodor de Keyser (suivant nous et suivant M. Lacaze, je crois), — le *Maître d'école*, un chef-d'œuvre de la seconde manière, est daté 1662 (Adriaan avait cinquante-deux ans), le *Buveur* (n° 375) est daté 1668. Les autres n'ont pas de date, si ce n'est l'*Intérieur de chaumière*, daté 1642, et qui tient encore un peu à la première manière.

Pour bien connaître la première manière d'Ostade lorsqu'il procède naïvement et exclusivement de Frans Hals, il faut le voir dans son tableau du musée de Strasbourg, daté 1633 ; dans un petit chef-d'œuvre de la galerie Czernin à Vienne, quatre *Paysans à l'estaminet*, daté 1635 ; dans le petit tableau catalogué comme *Étude d'après nature*, au musée de Darmstadt (n° 250), signé du monogramme et daté 1633 ou 35 (?). Adriaan, alors, est très-clair, très-blond, tirant sur le citron. Son frère Isack a commencé aussi par la tonalité jaunâtre, caractéristique de l'école de Hals. Plus tard, tous roussissent, sous l'influence de Rembrandt.

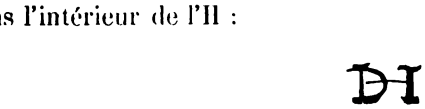
Malgré mon offre d'un prix assez élevé, je ne pus avoir le tableau et je ne sais s'il est resté à Paris.

Les prix de Dirk Hals sont d'ailleurs bien au-dessous des prix de quantité de peintres qui sont loin de le valoir. En vente publique un petit Dirk Hals, de qualité ordinaire, monterait peut-être à 300 ou 400 francs. Mais il n'en passe guère d'authentiques à l'hôtel Drouot. J'en ai payé un, d'une certaine importance, 600 francs en Allemagne. Le chef-d'œuvre de l'Académie de Vienne, avec ses trente figures, atteindrait sans doute plusieurs mille francs. Il faudrait au brave Dirk un peu de la veine qui a justement exhaussé la valeur des œuvres de son frère Frans aux ventes Pourtalès et van Brienen. Assurément, Dirk Hals devrait être bien plus cher que Willem van Mieris et la séquelle des petits peintres misérablement tâtillonnés.

Un charmant Dirk Hals est celui de la galerie de M. Hausmann à Hanovre, laquelle devait entrer, à la mort du propriétaire, au musée de la ville; mais, depuis l'annexion du Hanovre à la Prusse, il paraît que la cession sera annulée. Une jeune fille, en robe de satin, assise, essaye de jouer de la flûte; un jeune homme, coiffé d'une toque à plumes, lui met le doigt sur un trou de l'instrument. Signé en toutes lettres, avec la date 1646. La couleur en est moins conventionnelle que dans la première manière, et les physionomies ont un esprit délicieux.

Au musée de Haarlem est entré récemment le Dirk Hals daté 164[illegible]

J'ai cité d'abord les tableaux avec dates certaines, mais j'en connais bien d'autres : plusieurs, exquis, à la galerie Lichtenstein, à Vienne, un intérieur très-galant, dans la collection de M. Kraetzer, à Mayence, la *Jeune femme jouant du clavecin* au musée van der Hoop, à Amsterdam; une *Société joyeuse*, chez Mme Lans, à Haarlem, etc. Il y en a encore au musée de Christianborg, à Copenhague, une *Taverne*; dans la collection Molkte, de la même ville, une autre *Société de buveurs*, et [illegible] A Paris, nous en avons vus d'excellents chez M. Mündler et chez M. Sa[illegible] La plupart, quand ils n'ont pas de date et de signature entière, ont [illegible] moins le petit monogramme, où le D se forme sur le premier jambage [illegible] dans l'intérieur de l'H :



Nous avons déjà signalé les *quinze* tableaux de Dirk qui figuraient [illegible] une loterie de 1634 avec trois tableaux de Frans; ils sont catalogués [illegible] taxés dans la liste de la loterie : les *Cinq sens*, de Dirk Hals, avec bordures d'ébène, taxés à 104 florins; un *ovale* avec des figures *modernes*,

cadre d'ébène, 36 florins; cinq autres *ovales comme le précédent*, taxés au même prix; une petite *Liseuse*, avec cadre d'ébène, 18 florins; trois petits morceaux (*stuckje*), comme le précédent, et taxés aussi à 18 florins chaque. Il faut remarquer que les tableaux par d'autres maîtres sont taxés dans cette loterie à peu près aux mêmes prix que les tableaux de Dirk Hals : la *Vanitas* de Frans Hals est à 34 florins, et deux têtes par lui à 16 florins chaque; Salomon Ruisdael est à 22 florins; un paysage de Ruisdael (Jacob ou Salomon?) à 16 florins; Leonard Bramer à 21 florins; un paysage de van Goyen à 20 florins; il est vrai qu'un autre grand paysage de lui, avec bordure d'ébène, est taxé 76 florins; un grand Willem Heda est taxé 66 florins; le plus cher de tous est un grand paysage de Pieter Molijn, taxé 96 florins.

Dans les Catalogues de Gerard Hoet et Terwesten, on rencontre aussi un certain nombre de tableaux par Dirk, avec les prix d'adjudication : à la vente Seger Tierens, La Haye 1743, une *Société joyeuse* (*vrolyk Gezeldschap*), de messieurs et de dames, 9 florins (même prix qu'une autre *Société joyeuse*, par Palamedes); à cette vente étaient censés figurer des Raphaël, des Corrége, des Giorgione, des Titien, des Paul Véronèse et des Rembrandt; — à une vente, à Delft, en 1748, un intérieur avec société de dames et de messieurs, 10 florins; — à la vente d'un bourgmestre de Dordrecht, Amsterdam 1749, une petite *Société*, 8 florins 5 stuivers; — à la vente du comte de Thoms, Leyde 1750, deux autres, ensemble 16 florins 10 stuivers; — à la vente du peintre Gerard Hoet lui-même, La Haye 1760, une autre *Société*, 15 florins; — à la célèbre vente du peintre Isack Walraven, Amsterdam 1765, un intérieur avec cinq figures; à cette vente, un *Épaminondas* de Walraven monta à 1,560 florins; un Philips Wouwerman à 1,000 florins; un Adriaan van Ostade, à 620 florins; un Pieter de Hooch « aussi bon qu'un van der Meer de Delft », dit le catalogue, à 450 florins; — à une vente à Amsterdam, 1766, une *Société d'Espagnols* assis et fumant, 22 florins; — à une autre vente, à Amsterdam, 1768, une *Société* de onze figures, 14 florins 15 stuivers.

Ces prix, qui paraissent bien minimes, ne sont point exceptionnels; c'était le cours moyen des tableaux en Hollande au XVIIIe siècle, du moins pour les maîtres qui n'avaient pas la vogue : de vrais Rembrandt, de vrais Cuijp, de vrais Hobbema, se sont vendus autour de 20 florins; les maîtres affectionnés des amateurs hollandais étaient alors Brvegel de Velours et tous les petits maniéristes *finisseurs*, Slingelandt, Schalcken, van der Werff, Willem Mieris : Brvegel de Velours se vendait 600, 1,000 florins et davantage; Slingelandt ou Willem Mieris 400, 600 florins;

van der Werff, 800, 1,200 florins, — à des ventes où Ruisdael et autres maîtres très-appréciés aujourd'hui restaient à 10, 20, 30 florins ! Variations capricieuses qui caractérisent le goût régnant chez chaque peuple, à chaque époque. Nous en avons vu de belles aussi, depuis quarante ans en France, non-seulement sur Watteau, Boucher et les peintres de l'école française, mais sur les maîtres hollandais et espagnols.

Les tableaux de Dirk Hals, comme valeur vénale, étaient d'ailleurs à la même hauteur, à peu près, que ceux de son frère Frans, le plus grand artiste de l'école hollandaise, suivant nous, — après Rembrandt.

Les dessins de Dirk sont presque introuvables. Nous n'avons pu citer que deux dessins de Frans, qui sont au Teylers museum à Haarlem ; de Dirk Hals nous n'en connaissons qu'un seul, des *Musiciens*, à l'encre de Chine, au musée de Rotterdam.

Il ne paraît pas que les deux garçons de Dirk Hals aient été peintres, tandis que quatre, au moins, des fils de Frans l'ont été.

Nous avons noté, dans la biographie de Frans Hals[1], six de ses enfants dont les dates de naissance sont connues ; il faut y ajouter :

1° Frans junior, qui doit être un des premiers-nés du mariage avec Lysbeth Reyniers, puisque lui-même se maria à Bloemendaal, le 19 novembre 1643, avec Hester Jans van Groenvelt, tous les deux de Haarlem : témoins de l'époux, sa mère, Lisbeth Reyniers ; de l'épouse, Jacob van Teylingen. Il demeurait alors sur le vieux canal (*oude gracht*). De ce mariage naquirent trois enfants : Lysbeth en 1644 ; Johann en 1645 : Janneke en 1655. Hester Jans mourut en 1669. On ne sait pas la date de mort du Frans junior ;

2° Johannes Hals, qui se maria deux fois, en 1648 avec Maria de Wit, en 1649 avec Saertje Gerrits.

3° Pieter Hals, mentionné dans une résolution des bourgmestres en 1637, et placé en 1642, comme *innocent* (*onnoozel*) dans une maison de travail.

Le fils du premier mariage avec Anneke Hermans, Harman Franszoon, fut peintre de conversation ou de sociétés (*Gezelschapschilder*). Il est ainsi désigné sur un portrait de lui, que possède M. van der Willigen. Il fut enterré le 9 février 1669 dans l'église Sainte-Anne.

1. T. XXIV, p. 224 et 227 de la *Gazette*.

Frans Hals pinxit W. Unger sculpsit

Le fils Jacobus, né en 1624, se maria, en 1674, à Heemstede, avec Magdaleentje Barthels.

Le fils Nicolas, né en 1628, entra, le 2 novembre 1655, dans la guilde de Saint-Luc, dont il devint un des chefs en 1682, 1683, 1685. Il mourut en 1686. Il avait peint « des paysages, des villages et des villageois, des chevaux et des charrettes », suivant une note écrite au dos d'un dessin fait d'après une de ses peintures, par C. van Noorde en 1779, et représentant une vue de la Grande rue du Sol, à Haarlem.

Frans junior est celui qui paraît avoir le plus marqué comme peintre, et je connais de lui plusieurs tableaux. D'abord, dans la galerie d'Arenberg, à Bruxelles, deux petits enfants qui chantent, en buste et de grandeur naturelle. L'un braille en riant, le nez en l'air; l'autre appuie sa main sur l'épaule de son camarade et se penche vers un papier de musique. Ils se silhouettent et font ombre sur un mur uni et clair, contre lequel un pot est accroché à un clou. L'exécution de cette peinture est très-libre, très-amusante, très-lumineuse, mais bien plus faible que celle de Frans le père, à qui le tableau était attribué dans le Catalogue de 1829. Il ne m'a pas été difficile de le restituer à Frans Franszoon, puisqu'il porte en bas, à gauche, le monogramme avec les deux F accolés aux deux jambages de l'H :

Dans la galerie du roi Léopold, au palais de Bruxelles, il y a aussi deux petits pendants avec figurines d'enfants de bonne humeur, signés du même monogramme.

Dans la belle collection de M. Neville Goldsmid, à La Haye, qui possède deux tableaux de Frans, le père, on voit encore une *nature morte*, par Frans Franszoon, et signée de son monogramme, avec la date 1644, un an après son mariage.

J'ai moi-même un portrait de jeune garçon, en buste, vu de face, et gentiment coiffé, un peu de travers, d'un chapeau à larges bords, que je crois de Frans Franszoon, quoiqu'il ait toujours été attribué à l'école de Rembrandt, dont il porte même le nom inscrit au dos du panneau, avec la date 1636. Il a bien quelque chose de la couleur originale de Fabritius; mais les tons chamois du fond se rattachent encore davantage à la couleur de Frans Hals et de son école.

A la curieuse vente faite à Hoorn l'année dernière, et où l'on comptait des milliers de tableaux, quelques peintures attribuées à Frans le

père étaient de Frans Franszoon, notamment des *Enfants jouant avec un chat*. Frans junior a d'ailleurs reproduit souvent des compositions de de son père, par exemple le *Rommelpotspieler*.

Johannes ou Jan Franszoon a peint aussi des sujets joyeux, des paysanneries et même des portraits. C'est lui, je suppose, qui était surnommé le *Chevalet d'or* (*Gulden Ezel* [1]), sobriquet qu'on trouve plusieurs fois accolé à Jan Hals dans les catalogues de Gerard Hoet : « un grand portrait d'homme en pied, par *Gulden Ezel*, 30 florins; une tête de saint Pierre, par Jan Hals, alias *den Gulden Ezel*, 16 florins »; à la vente Seger Tierens, une *Noce de paysans*, par Jan Hals (tout court), 17 florins 10 stuivers. Outre ce Jan, fils de Frans le père, il y a aussi le Jan, deuxième du nom, fils de Frans le jeune, et né en 1645. C'est pourquoi il est difficile de faire la distribution des œuvres entre ces deux Jan et la nombreuse progéniture de maître Hals.

Il y a même un troisième Jan, fils de Maria Hals, qui s'était mariée à Adriaan van Haarlem Suyderhoef (est-ce un parent du célèbre graveur?), et qui en avait eu cinq enfants ; mais ce Jan III porta plutôt sans doute le nom de son père.

M. Kramm d'Utrecht, dans sa *Suite à Immerzeel*, cite de plus, comme fils du grand Frans, un Willem Hals que ne mentionne pas M. van der Willigen dans sa généalogie de la famille Hals, mais qu'on trouve inscrit dans un catalogue de Gerard Hoet, comme auteur d'une *nature morte*.

1. Ne pas traduire *âne* d'or, *ezel* voulant dire à la fois, en hollandais, âne et chevalet de peintre. Charles Blanc, dans son livre sur les eaux-fortes de Rembrandt, a signalé cette singulière méprise du traducteur du catalogue de la vente Amade de Burgy, La Haye, 1755. Le fameux portrait d'Asselyn, premier état, avec le chevalet du peintre derrière la figure, était catalogué en hollandais : « Het portret van Asselyn, met den *ezel* agter zig. Extra raar. » La traduction française en regard du texte hollandais porte : « Asselyn, avec l'*âne* derrière lui. Extraordinairement rare. » Et Charles Blanc raconte à ce propos qu'un spéculateur allemand, trompé sans doute par le catalogue de Burgy, « fabriqua un premier état du portrait d'Asselyn avec une épreuve ordinaire, au moyen d'une seconde planche où il fit graver... un âne; qu'il expédia son épreuve en Angleterre et la fit présenter à un riche amateur... L'Anglais, qui s'y connaissait, répondit au spéculateur allemand, en lui renvoyant son épreuve, qu'il s'était trahi en dessinant, au lieu du chevalet, sa propre image. »

Cette *mistake* m'en rappelle une autre encore plus plaisante. On sait que Rembrandt a gravé les portraits de Haaring le vieux et de Haaring le jeune (*de jonge Haaring*, en hollandais). Un Flamand, professeur de hollandais à Bruxelles, chargé de traduire pour une Revue un article sur les eaux-fortes de Rembrandt, prit le nom propre *Haaring* pour le substantif *haring* (hareng), et pour *de jonge Haaring* il écrivit bravement sur sa copie : *le Hareng frais*.

M. van der Willigen ne dit rien non plus de Pieter Roestraeten, qui aurait épousé une des filles de Frans Hals. Ce Roestraeten, né à Haarlem en 1627 et mort à Londres en 1698, est cité par Walpole. Après s'être formé à Haarlem, il était allé en Angleterre pour y faire des portraits; le chevalier Lely en avait alors le monopole, à la cour et à la ville; et il paraît que Roestraeten se mit à peindre des *nature morte*. Je n'ai jamais vu de ses tableaux.

Pieter Roestraeten doit compter sans doute parmi les sectateurs de Hals, au nombre desquels il faut citer encore un excellent peintre, Jan Verspronck, mort à Haarlem en 1662. Outre ses deux grands tableaux du musée de Haarlem, *Repas des officiers du tir Saint-George* et une *Assemblée de quatre régentes*, datée 1642, nous avons vu de lui de superbes portraits, signés J. Verspronck, avec les dates 1632, 1635, etc. Le portrait d'homme du musée d'Amsterdam (n° 306) porte, avec la date 1645, une signature un peu abrégée *JVSpronck*, ce qui l'a fait catalo-guer sous le nom de « J. ou G. Van Spronck ». Le portrait du Louvre catalogué *Gerard Sprong* (n° 498) est aussi de Jan Verspronck. S'il y a un Gerard, frère de Jan et fils de Cornelis Engelszen Verspronck, dont le musée de Haarlem possède un grand tableau d'arquebusiers daté 1618, je n'en sais rien, et je n'ai jamais vu de sa peinture.

Jonas Suyderhoef a gravé, d'après Jan Verspronck, le portrait d'Augustin Bloemaert (n° 12 de son œuvre, catal. de M. Wussin).

Pour compléter cette étude sur les Hals, il conviendrait d'indiquer les graveurs qui les ont traduits. Je ne connais que Salomon Savry et Kittenstein qui aient gravé Dirk Hals. Mais Frans a eu pour graveurs des artistes illustres, tels que Jonas Suyderhoef.

Jacob Houbraken, dans l'ouvrage de son frère Arnold, a gravé un portrait de Hals, reproduit dans Weyerman, Descamps et autres; C. van Noorde a gravé, à la manière noire, en 1767, un autre portrait de Hals; et, en 1777, Jean-Baptiste Michel a gravé celui qui est au musée de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg.

Après avoir mentionné, comme reproducteurs des œuvres de Frans Hals, Jan van Velde, A. Blotelingh, L. B. Coclers, A. Matham, Mathieu Mérian (?), Claessens, James Watson, Blackmore, etc., nous donnerons seulement la nomenclature des douze portraits gravés par Suyderhoef d'après Frans Hals, en suivant le nouveau catalogue de l'œuvre publié

en Allemand par M. Wussin, de Vienne, et traduit en français par M. Hymans.

N° 2. Conrad Victor van Aken, *predikant* à Haarlem, né en 1588, mort en 1657. — N° 6. Samuel Ampzing; c'est le savant auteur de la *Description de la ville de Haarlem*, où il a célébré en vers le talent des deux frères Hals. — N° 18. Jan de la Chambre, l'habile calligraphe. 1638. — N° 23. Le Descartes du musée du Louvre, avec inscriptions, comme les autres portraits, et quatre vers latins, commençant par *Talis erat vultu...* — N° 71. Jacobus Revius, dont le premier état porte le nom de van Dyck, comme auteur de la peinture, et le second état le nom de Hals. — N° 77. Theodor Schrevel (Schrevelius), l'élégant écrivain, qui, comme Ampzing, a fait aussi l'éloge de son portraitiste. — N° 79. Gaspar Sibel, A°. 1637; et n° 80, le même personnage, A°. 1642. — N° 86. Eleazar Swalm, théologien d'Amsterdam, dont Suyderhoef a gravé aussi deux portraits d'après Rembrandt. — N° 88. Tegularius, et n° 117, *Monsieur Peeckelhaering*, suivant l'inscription dans la marge du bas, lequel renverse galamment une canette vide, à la manière du franc buveur de la galerie d'Arenberg: c'est pourquoi je soupçonne que le nom de ce *monsieur* est un sobriquet, signifiant, cette fois, *hareng salé*, par allusion à sa soif intempérable.

L'eau-forte qui accompagne cet article est de M. Unger, l'habile graveur allemand, d'après le superbe portrait de Frans Hals, au musée de Brunswick [1].

W. BÜRGER.

1. Voir la *Gazette*, livraison du 1er mai 1868, t. XXIV, p. 442.

LEON-BATTISTA ALBERTI

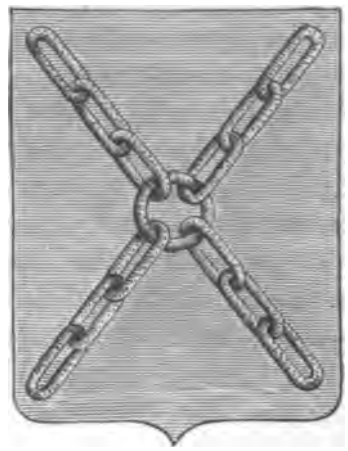
A noble et riche famille des Alberti, suivant Leon-Battista lui-même, Ammirato, les abbés Casato et Gamurrini, Benvenuto, Torti et Quirini, ne porta, du xe au xie siècle, que les noms des seigneuries qu'elle possédait. Alberto, un des fils de Benci, seigneur de Catenaia, fit de son prénom le nom même de ses descendants. Suivant l'abbé Gamurrini, c'est la maison d'Accia d'Arezzo qui est la souche des Alberti. Nicolò Pallanti, chevalier arétin, confirme cette origine à Giovanni Alberti dans une lettre datée du 22 mars 1349, et reproduite par Scipione Ammirato.

Dès l'an 1301, on voit les Albert ir à Florence état de grands seigneurs. Lorsqu'en 1384, le frère de tramala, l'évêque Pietro Sanone vendit aux Florentins la ville d'Arezzo, fêtes dont cet événement furent le motif donnèrent aux Alberti l'occa- n de déployer une magnificence qualifiée de royale par les historiens. parvinrent neuf fois à la haute dignité de gonfalonier. Leurs armes, e Domenico Maria Manni reproduit dans son *Senato fiorentino*, sont zur à quatre chaînes d'or mouvantes des quatre coins de l'écu et liées cœur à un anneau de même. Une famille noble de Provence, origi- re d'Aubagne, les d'Albert, seigneurs de Roquevaux, blasonnent eillement, si ce n'est que l'anneau est d'argent.

J'ignore sur quelles considérations se fonde Ammirato le jeune pour tacher les Concini aux Alberti et relever ainsi la naissance du maré- l d'Ancre; toutefois, ce dernier pouvait accoler à son écu celui de sa me, héritière des Galigai, dont les armes sont semblables à celles des

Alberti, sauf qu'elles sont d'azur en champ d'or. Cosimo Bartoli c le petit traité de Leon-Battista, intitulé *la Ciffera*, à un Bartol Concini.

L'an 1400, Maso degli Albizzi et sa faction dominaient à Flor



Les Blancs tentèrent de les renverser. Ils s'unirent au duc de Milan faisait la guerre à la république, et conspirèrent avec les bannis, do Milanais était rempli, pour surprendre la ville et s'emparer de la seig rie. L'indiscrétion d'un Ricci et la trahison de Salvestro Caviciullo f avorter ce complot. Six membres de la famille des Alberti, six des B deux des Medici, trois des Scali, deux des Strozzi, Bindo Altoviti, Bern Adimari, plusieurs du *popolo grasso*, furent déclarés rebelles. On fr d'*ammonition*, c'est-à-dire d'exclusion des charges de l'État, tou Alberti, les Ricci et les Medici pendant dix ans.

Messer Antonio Alberti, seul, n'avait pas été compris dans l'*amm tion*; mais un moine qui lui apportait des lettres de Bologne, qua général de la conspiration, s'étant laissé surprendre et ayant fai aveux, messer Antonio fut condamné à l'amende et exilé, avec tou Alberti âgés de plus de quinze ans, à trois cents milles de Florence. ques-uns d'entre eux rompirent leur ban en 1412 et donnèrent lieu nouvelles rigueurs envers leur personne et leur famille.

Leon-Battista Alberti naquit à Florence en 1398 selon Manni, en suivant le Bocchi. Il partagea dès le berceau, ou à peu près, avec son Lorenzo, avec ses oncles Giovanni et Alberto, qui plus tard fut card l'exil de son aïeul Cipriano et de son grand-oncle Benedetto. C'est doute ce qui fit dire à quelques biographes qu'il naquit à Venise.

Giovanni et Antonio se réfugièrent dans cette ville; Lodovico, fi

Tomaso Ier, avec ses enfants Gulielmo, Tomaso et Giovanni, en France, dans le comtat Venaissin. On a de lui à cet égard, ainsi que de ses trois frères Gianozzo, Antonio et Filippo, une requête qui date de 1413.

Thomas II d'Albert, damoiseau, seigneur de Boussargue, fils de Lodovico, suivit, devenu Français, la fortune du Dauphin, depuis Charles VII. Reçu viguier de Pont-Saint-Esprit, il était viguier royal de Bagnols en 1420, capitaine d'une compagnie d'hommes d'armes en 1421, pannetier du roi en 1429, bailli d'épée du Vivarais et du Valentinois en 1447. Il mourut en 1455. De son vivant, il se qualifiait lui-même de *domicellus, nobilis, potens, magnificus*. Cent vingt-trois ans plus tard naissait, dans le comtat Venaissin, un enfant qu'Henri IV devait tenir sur les fonts de baptême, Charles, marquis d'Albert, qui fut duc de Luynes, pair, grand fauconnier, garde des sceaux et connétable de France, chevalier des ordres du roi, premier gentilhomme de sa chambre, gouverneur d'Amboise, de Picardie, Ile de France, Boulonnais et pays reconquis, d'Amiens, Calais, etc. L'archéologue émérite, le grand seigneur opulent et généreux, l'homme de cœur, qui mourut pour une cause qu'il aimait, en donnant, malade, son manteau à un pauvre soldat blessé, feu M. le duc de Luynes était son descendant. Je ne sais s'il portait en chef ou en abîme les armes parlantes des vieux seigneurs de Catenaia ses aïeux, ou si elles manquent à son écu; mais il était trop l'ami des arts et des artistes pour ne pas s'être enorgueilli d'un agnat tel que notre Leon-Battista Alberti.

En effet, si ce n'est le Vinci, dont il semble le précurseur, aucune figure plus originale ou plus exceptionnelle par l'ensemble des facultés n'illustra la Renaissance. Il fut merveilleusement institué par son père, homme de sens qui, continuant les traditions de sa race, sut, comme tant de ses concitoyens, unir aux spéculations intellectuelles cet esprit d'entreprises commerciales qui fit la gloire des républiques italiennes, et surtout de Florence, où les fortunes étaient telles que, pendant les vingt-trois premières années du xve siècle, soixante et douze familles purent être taxées à la somme de 5 millions de florins d'or, et que les Medici, en l'espace de trente-sept ans, firent à eux seuls pour 663,755 florins d'aumônes.

Au début de son livre sur les avantages et les inconvénients des lettres qu'il dédie à l'un de ses frères, Leon-Battista s'exprime ainsi : « Lorenzo Alberti, notre père, homme qui fut en son temps, comme il « t'en souvient, ô Carlo, de beaucoup le premier des nôtres en toute « chose, et surtout dans l'art d'élever sa famille, voulait, coutumière- « ment, que nous vécussions dans une discipline telle que nous ne fus- « sions jamais oisifs. » Carlo, comme son père, se livra aux affaires et

cultiva les lettres. Il en fut sans doute de même de son frère Bernardo. Leon-Battista se consacra tout entier et exclusivement à l'étude.

Alberti fut un encyclopédiste par tempérament comme aussi par éducation. Le goût des études encyclopédiques est caractéristique du moyen âge, influencé dans cette direction par les œuvres d'Aristote, dont l'ensemble comprenait toutes les connaissances humaines. Chez les Italiens, race douée de mémoire et d'imagination, ce goût revêt la forme poétique, et chez eux la Muse, en se faisant savante, poursuit une idée sociale et politique. Cecco d'Ascoli dans *l'Acerba Vita*, Dante Alighieri dans son triple poëme, vont de l'alpha à l'oméga du savoir humain contemporain. Fazio degli Uberti, Frederigo Frezzi, Goro Dati, sont des encyclopédistes et prennent, comme leurs compatriotes, la forme rhythmée de préférence. Brunetto Latino, par exception, écrit son *Tesoretto*, inspiré par l'idée française, qu'il avait d'ailleurs puisée chez nous, où le type de ce cercle didactique est *le Quadruple Miroir* de Vincent de Beauvais, lecteur du roi saint Louis.

Il fallait alors parcourir les sept sphères du ciel intellectuel: le *trivium*, où règnent grammaire, dialectique, rhétorique, singulièrement modifié par les humanistes du XVIe siècle; le *quadrivium*, enfermant arithmétique, musique, géométrie, astronomie, qui reçoit un fort contingent de renouveau en Italie, où, dès le XIIe siècle, Léonard Fibonacci, marchand pisan, introduit l'algèbre et la numération hindoue.

Avec le grand essor de la démocratie italienne surgit l'arbre de science aux rameaux vastes. La vieille université des Gaules, si justement célèbre par le monde entier, reçoit à tout moment comme des affluents des universités d'Italie. Depuis l'époque carlovingienne, une longue nomenclature de noms italiens retentit dans nos écoles : Fulbert, Lanfranc de Pavie, saint Anselme, Pierre et Lodolphe Lombard, Lanfranc de Milan, Passavanti, Taddeo et Torrigiano de Florence, saint Thomas, Gilles Colonna, saint Bonaventure, Roland de Crémone, Annibalde dei Annibaldi, Remi de Florence, Giovanni de Parme, Agostini Triomfo d'Ancône, Jacques de Viterbe, presque tous les primiciers et professeurs de l'école d'Avignon, des recteurs de l'université de Paris, tels que Prépositif Lombard et Robert Bardi. En effet, Paris c'est la *Cariatasepher*, la cité des lettres par excellence!

Sans doute, cette invasion pacifique des docteurs italiens dans le domaine des études françaises y dut développer et maintenir cet esprit d'universalité qui a toujours été le propre des grands génies de l'Italie : Dante, Pétrarque, Boccace, Dagomari, Alberti, Léonard de Vinci, Fracastoro, Pic de la Mirandole, Michel-Ange, Maurolycus. Cependant, à

nourricière qui la recueille dans son sein et l'allaite de ses mamel ainsi qu'est peinte cette science dans le Campo-Santo de Pise. C'é alors que le savant et original Vittorino da Feltre inaugurait son fam système d'éducation libérale et fondait un institut d'où sortit une pléi d'hommes illustres.

Leon-Battista mordit aux humanités avec cette ardeur qui se trac sit en ces temps par une véritable passion pour le grec. Léonard Ar écrit dans cette langue son traité *De Republica florentina*. Il a des i tateurs parmi les savants italiens, et chez nous, un peu plus tard, B correspond familièrement avec ses amis dans l'idiome de Platon.

L'étude du droit sollicita vivement Alberti. Tout jeune, on le parmi les plus studieux à cette vieille université de Bologne, où, Accurse le père, le droit romain préconisé affirmait la suprématie empereurs. D'ailleurs, de toutes les sciences, la jurisprudence est c qui paraît la plus noble aux grands esprits de cette époque. Ils prem à la lettre la définition d'Ulpien : *Jurisprudentia est divinarum a humanarum rerum notitia, justi atque injusti scientia.* C'est la no des choses divines et humaines, la science du juste et de l'injuste, c à la recherche de laquelle les autres doivent être employées. Pour c elle se dégage de toutes les sciences qui, toutes, concourent à son é cation. Elle est, dans son sens le plus absolu, l'application même d philosophie. L'histoire ne rassemble les traditions que pour l'établir de fortes assises. L'étude de la philologie ne leur semblerait qu' vaine curiosité si elle n'employait sa lumière à illuminer la science droit des plus purs reflets de la vérité. Aussi toutes les science sont-elles donné rendez-vous dans celle du droit qui, par un j retour, les pénètre toutes et les remplit. C'est surtout dans l'hist qu'il apparaît et se développe. Il y est la mesure des peuples. Il ge en eux dès qu'ils sont viables. Il croît, fleurit, fructifie avec eux. Ceu se reflètent en lui. C'est le miroir où toute nation peut contemple propre face. Dans les jeunes sociétés, sous la tutelle des théocratie apparaît comme une révélation. Il tombe de la lèvre des pontifes. I s'écrit pas, il s'enferme dans le symbole, dont il s'échappe enfin qu ces sociétés mûrissent. La législation prend naissance, l'expressio droit devient un besoin, devient elle-même un droit. On le rédige, il écrit. L'idée philosophique et l'idée historique se dégagent, et le c passe enfin par la science, criterium absolu dont tout doit sortir pour réputé la vérité.

Il fallait que l'étude du droit eût pour Alberti de bien grands cl mes, et pour les goûter il fallait qu'il en perçût toute la philosophie,

y travailla avec une telle ardeur que sa santé en fut ébranlée. Pendant ne grave maladie, résultat de son assiduité, il eut à se plaindre de ses roches parents. Sans doute il avait perdu son père. Son éloignement our les affaires le fit peut-être prendre en mépris. N'avait-on pas u Fibonacci, aux siècles antérieurs, taxé de fainéantise et traité de *igollone?* L'intrépide Marco-Polo ne fut-il pas raillé des Vénitiens et ésigné par une injurieuse épithète? Chiabrera ne vécut-il pas méprisé es Génois parce qu'il ne faisait pas de commerce? Dans ces républiques ouées aux spéculations mercantiles, la spéculation intellectuelle exclu- ive peut-elle trouver grâce? « Tant est-il que ce que les avares désirent très-grandement, les lettrés et les studieux des bons arts le dépré- cient, et que ce que souhaitent les studieux, les avares n'en tiennent compte [1]. »

Pour occuper sa convalescence et donner le change à sa tristesse, il omposa le *Philodoxios*, comédie dans le goût antique. Cette œuvre ·ompa longtemps après un humaniste par excellence, le fils du vieil lde, Paul Manuce, qui imprima cette soi-disant épave de l'antiquité ıtine, cette bonne trouvaille de l'érudition. Le cénacle des érudits de enise, où affluaient encore ceux du monde entier, opina avec le typo- raphe érudit, cicéronien délicat de la grande école, pour attribuer à antique Lépidus cette comédie latine d'Alberti le moderne. Le livre arut sous ce titre : *Lepidi comici veteris Philodoxios, fabula ex anti- uitate eruta ab Aldo Manutio.* Il est dédié à Ascanio Persio, le juge des rudits de son temps. D'ailleurs, le contemporain d'Alberti, Carlo Sigonio, ıvant légiste, professeur de grec à Modène, et qui enseigna les huma- ités à Padoue, y fut trompé lui-même bien avant. Cependant, Albert on Eyb, qui fut camérier du pape Pie II, attribue le *Philodoxios* à harles d'Arezzo, de la famille Marsuppini, mort à Florence en 1453. Il n a inséré quelques scènes dans sa *Margarita pratica epistolaris et ratoria*, imprimée à Nuremberg en 1472. Son opinion n'a pas prévalu.

Alberti n'avait que vingt ans quand il écrivit cette comédie, ainsi u'il le dit lui-même dans le prologue anonyme. C'était un jeune homme 'une adresse et d'une force peu communes. Le premier aux études, il xcellait par-dessus tous les jeunes gens de son âge aux exercices du orps. Il luttait merveilleusement et déployait à la paume une agilité et ne grâce extraordinaires. Il domptait, en se jouant, un cheval furieux. et athlète, qui sautait à pieds joints par-dessus les épaules de dix

1. Propres paroles d'Alberti : *De commodis litterarum atque incommodis, ad arolum fratrem.*

hommes, qui s'escrimait de la pique mieux qu'aucun, qui perforait d'une flèche une forte cuirasse de fer, qui, le pied gauche appuyé contre la paroi de la cathédrale, lançait de la main droite une pomme à perte de vue par-dessus les combles de l'édifice; cet écuyer incomparable, qui, en selle, tenant une mince baguette par un bout, et posant l'autre sur son cou-de-pied, agitait son cheval dans tous les sens pendant des heures entières, sans que la frêle baguette remuât seulement; cet adroit et alerte jeune homme, qui, d'un seul doigt, imprimant une vigoureuse impulsion à une petite pièce de monnaie, lui faisait fendre l'air en sifflant et l'envoyait atteindre un mur distant de trois cents pieds, sur lequel elle battait avec force; ce gymnasiarque prodigieux, qui eût stupéfié les arènes, avait le don de tous les arts. Sans leçons, il est musicien à faire l'étonnement des maîtres. Il chante à ravir. Il tient les orgues avec une supériorité qui le met au premier rang; il forme des musiciens par ses conseils. Peintre de talent, il est un des restaurateurs de l'architecture italienne, qu'il ramène aux principes antiques, et à laquelle il applique des règles géométriques particulières et une direction philosophique qui lui est propre.

A peine remis de la maladie causée par son assiduité à l'étude du droit, il s'y livre de nouveau avec une ardeur semblable et la fait concorder avec celle des lettres. Ces grands labeurs, la dure pauvreté qui pèse alors sur sa vie, le jettent dans un état morbide effrayant. Les articulations sont affaiblies, une maigreur extrême, une débilitation absolue, des vertiges, tels sont les ennemis auxquels il est en proie et qui, pourtant, ne lui font pas abandonner l'étude. Il étreint cette chère et consolante maîtresse qui l'épuise, et ne peut s'en arracher, dût-il mourir de cet embrassement. Bientôt le cerveau est atteint; il oublie jusqu'au nom de ses familiers, jusqu'aux appellations des choses qui l'entourent. On dut lui supprimer ses livres. Rétabli, il reprend aussitôt sa vie studieuse, il approfondit la philosophie et les mathématiques.

L'étude des mathématiques a toujours été très-cultivée par les Italiens. Encore à présent, c'est une race de calculateurs. Héritiers de la science des Arabes, et par eux de celle des Hindous, ils ont eu des hommes remarquables dans les sciences exactes à une époque où l'Europe était barbare à cet endroit. Les grands poëtes comme les grands artistes de l'Italie ont presque tous été des mathématiciens distingués. Dante, esprit universel qui, suivant Léonard Arétin, *dilettosi di musica et di suoni, et di sua mano egregiamente disegnava,* fut savant en arithmétique et en géométrie. Brunellesco est le maître du grand mathématicien Toscanella. Léonard de Vinci, avant Commandin et Maurolycus, s'était occupé

du centre de gravité des solides et avait déterminé celui de la pyramide.

Les temps voisins de celui où vivait Alberti foisonnent littéralement de mathématiciens illustres : Giovanni Danti, Toscanella, Pierre Strozzi, Paul Gherardi, Michelozzi, Raffaelo Canacci, Antonio Biliotti, le grand et encyclopédique Dagomari, que les poëtes de son temps ont presque mis au rang du Dante, enfin Blaise Pelacani et Vittorino da Feltre, voilà pour les plus célèbres; les autres sont innombrables.

Il reste d'Alberti un traité des mathématiques plaisantes écrit sur la demande de l'illustrissime Melladusio, marquis d'Este, frère de Lionel d'Este qui fut, dit Muratori, sans égal pour sa piété envers Dieu, sa justice et sa bonté envers ses sujets, et qui, protecteur des lettres, écrivait lui-même parfaitement en latin.

L'étude des mathématiques dut faciliter à Alberti ses recherches sur la perspective, dont nous voyons des manifestations intéressantes dans son traité de la peinture. L'enthousiasme qui saisit Paolo Uccello pour ses merveilleux théorèmes fut commun à Leon-Battista.

Bien que dans l'enfance encore au XIVe siècle, la perspective était cependant connue à la fin du XIIIe. Dante en parle dans le *Convito*. Blaise Pelacani de Parme, que les Parisiens, chez lesquels il séjourna, comparaient volontiers au diable, s'est occupé de cette science. Pietro della Francesca en fit un traité au XVe siècle. Léonard de Vinci, Serlio, à qui Benvenuto Cellini reproche de s'être approprié en partie les notes du Vinci, l'évêque Barbaro, Vignola, Sirigatti, firent faire à la perspective de très-grands progrès, sans en fixer toutefois les principes géométriques ; puis le savant astronome Egnazio traduisit et commenta la perspective d'Euclide et celle d'Héliodore, et donna une édition de celle de Vignole. Enfin Guid' Ubaldo Monti, dans la seconde moitié du XVIe siècle, porta cette science à peu près à son apogée.

La jeunesse d'Alberti, passée dans l'exil à Venise, à Bologne, à Rome, fit que, se sentant peu expert dans le toscan, sa langue maternelle, il dut étudier ce bel idiome, devenu le langage littéraire de toute l'Italie. Je crois que la prédominance du latin dans ses études fut encore bien plus la cause de cette difficulté à écrire dans ce qu'on nommait la langue vulgaire. N'en fut-il pas de même pour notre Guillaume Budé, le premier érudit de son siècle, de l'aveu de tous ses contemporains? Dans son livre De l'*Institution du Prince*, écrit exceptionnellement en français, il avoue que ce langage lui est peu familier et s'en excuse auprès du roi François Ier : « Et me tiens pour tout asseuré..... que supporterez benigne-« ment les fautes d'ignorance tolerables, entendu que l'œuvre est faict en « style françois, peu à moi exercité. »

Presque tous les écrits d'Alberti sont en latin. *I tre libri dell' Economia*, traité qu'il écrivit en italien pour ses parents, mal familiarisés avec la langue latine, est considéré comme n'étant pas d'un toscan très-pur. On sait qu'il le fit à Rome assez promptement, âgé de moins de trente ans. Cet ouvrage n'a pas été imprimé. Filippo Valori écrit qu'on le conservait manuscrit dans sa maison, et le Procianto en fait mention.

C'est probablement à son retour à Florence, qui doit coïncider avec le rapatriement de Cosme de Medici en 1434, ou peut-être avec le rappel des bannis en 1428, que Leon-Battista sentit la nécessité d'étudier l'idiome raffiné de ses concitoyens et fut à même de le faire. Sans doute c'est alors qu'il fit cette tentative, renouvelée depuis par Claudio Tolomei, de soumettre la versification italienne au joug des mètres latins ; symptôme de décadence poétique, fruit d'une extrême érudition qui, dans des circonstances analogues, se reproduisit chez nous au siècle suivant, où le même essai, bien plus malheureux encore, fut tenté pour la langue française, avec une véritable fureur, par Mousset, Dorat, Baïf, Jodelle et le comte d'Alsinois.

Alberti ne laissa pas que de s'exercer à la poésie. Il composa des églogues, des élégies, des canzoni. Il imite le Burchiello, ce barbier fils de barbier qui, dans l'esprit de ses concitoyens, fut placé au premier rang, et dont les œuvres burlesques, au dire du Lasca, furent jugées dignes de venir immédiatement après les chefs-d'œuvre du Dante et de Pétrarque ! Le grand courant d'érudition qui caractérise cette époque avait, nous l'avons déjà vu, fait perdre la mesure quant aux choses de l'inspiration. Il est probable, toutefois, que les poésies d'Alberti furent amendées par ce profond esprit philosophique qui ressort de ses moindres écrits.

A l'âge de vingt-quatre ans, il composa son traité *De commodis litterarum atque incommodis*, où il conclut, en somme, pour le savoir et les jouissances qu'il procure. Cela semble un plaidoyer en faveur de son goût exclusif pour l'étude et de son éloignement pour les affaires. On le voit, d'ailleurs, assez préoccupé de l'opinion de sa famille, et parfois il laisse percer le chagrin qu'il éprouve de ne pas être bien compris ni justement apprécié de ses proches.

Il fit bon nombre de comédies fort gaies, qu'il détruisit en partie Parmi celles qui survécurent, il faut citer la Veuve et le Défunt, *Vidua et Defunctus*, qui, avec la *Calandra* du cardinal Bibienna, la *Mandragola* de Machiavel et cette imitation du Pathelin, les *Scænica progymnasmata* de Reuchlin, première comédie composée à l'usage de la jeunesse allemande, forme un curieux chapitre de l'histoire de l'art dramatique. Mais une des œuvres les plus intéressantes d'Alberti, c'est, sans contredit,

dessin, il entend que la femme et les animaux déraisonnables n'aient pas des mesures certaines; en anatomie, il veut que l'homme compte dans la partie gauche une côte de moins que sa compagne. Esprit entièrement du moyen âge, c'est au nom de la sainte Trinité qu'il nous apprend à faire la colle de pâte. Alberti, lui, appartient à la Renaissance féconde et païenne. La Vierge, saint Eustache, saint Jean-Baptiste, saint Antoine de Padoue et généralement tous les saints et saintes de Dieu n'ont que voir dans son enseignement. Le livre de Cennino-Cennini diffère peu de celui de Théophile, qui lui est antérieur de deux siècles; le traité d'Alberti est tout proche parent de celui de Léonard de Vinci, qu'il précède pourtant de cinquante ans. Il est on ne peut plus concis. Qui le connaît? qui l'a lu? Et, cependant, il inaugure l'ère de la vraie science graphique. Premier écho d'une méthode scientifique, il écrit sur la stèle académique ce mot sage que Platon affichait sur son école : « Qu'il n'entre pas ici, celui qui n'est géomètre. »

Mais l'œuvre capitale de Leon-Battista, c'est son grand traité d'architecture en dix livres, qu'il entreprit à la sollicitation de Lionel d'Este. Cet ouvrage ne fut imprimé qu'après sa mort, par les soins pieux de son frère Bernard, et parut en 1485 sous ce titre :

LAUS DEO HONOS ET GLORIA
LEONIS BAPTISTÆ
ALBERTI FLOREN.
TINI VIRI-CLAR.
issimi de re
ædificatoria opus elegantissi.
mum et Q maximè utile Flo.
rentiæ accuratissimè impres.
sum opera Magistri Nicolai
Laurentii
Alamani : Anno
salutis millesimo octua.
gesimo quinto : quarto chalendas januarias.

C'est un des plus beaux ouvrages sortis des presses italiennes. Le premier livre traite des plans; le second, des matériaux; le troisième, de la conduite des travaux; le quatrième, de l'ensemble de l'œuvre; le cinquième, des occurrences particulières; le sixième, des ornements et de la décoration; le septième, de la majesté qu'il faut donner aux choses saintes et sacrées; le huitième, de la décoration de l'architecture civile; le neuvième, de l'embellissement des constructions privées; le dixième, des réparations et amendements des fautes commises.

Ce livre, remarquable à tous égards, fut réédité à Paris dès 1512 par G. Torini. Un passage d'Alberti semblerait prouver qu'il n'a jamais eu l'intention d'y joindre des planches explicatives. Cosimo Bartoli a comblé cette lacune dans sa traduction, ainsi que dans celle des traités de la

Statue et de la Peinture. Le secrétaire du cardinal de Lenoncourt, Jean Martin, fit en 1553 une translation en français des dix livres d'architecture et les dédia au roi Henri II. La beauté du type, le format, les planches, font un volume remarquable de cet ouvrage, qui n'est pas commun. On voit en tête un curieux portrait d'Alberti dont nous donnons le *fac-simile*.

On apprend, par une épître latine d'Ange Politien adressée à Laurent de Medici, que Leon-Battista avait projeté de dédier l'œuvre de sa vie au petit-fils du père de la patrie. Le condisciple du Magnifique le prie d'agréer le livre d'Alberti, que lui présente son frère Bernard, homme prudent et adonné aux lettres. L'élève d'Andronic de Thessalonie, d'Argyropyle et de Ficin, le maître de Léon X, un des plus beaux génies du xve siècle, se trouve indigne de louer convenablement un si parfait ouvrage et un si excellent personnage, auquel, dit-il, nulles lettres, nulle discipline, si profondes qu'elles fussent, ne demeurèrent cachées; et il ajoute : « Or, je pense de lui, comme Salluste des Carthaginois, « qu'il vaut mieux m'en taire que d'en dire trop peu. Donc, ô Laurent de « Medici, soit que tu places ce livre au meilleur lieu de ta bibliothèque, « soit que tu le lises toi-même diligemment, soit que tu le prêtes à lire « au public, cherche à le mettre en lumière; car il est digne de prendre « son vol parmi les dits des hommes doctes, et c'est sur toi seul que « repose aujourd'hui le protectorat des lettres, déserté par les autres. »

Notre Alberti, d'ailleurs, n'était pas inconnu au jeune Laurent de Medici. Christophe Landini, dans ses *Quæstiones Camaldulenses*, dédiées au savant duc d'Urbin Frédéric, a recueilli les discours qu'il tint au jeune patricien sur la montagne des Camaldules. Ce bel ermitage, fondé par saint Romuald en 1009, est situé vers les sources de l'Arno, à huit lieues d'Arezzo, à une quinzaine de lieues de Florence. Du sommet des montagnes qui l'environnent, on peut apercevoir les deux mers qui baignent l'Italie.

Landini raconte que, pendant les chaleurs de l'été, s'étant rendu, avec son frère, à leur villa de Cosentino, il leur prit fantaisie d'aller se récréer au bois des Camaldules. Là, avant d'atteindre les ermitages, ils rencontrèrent Laurent et Julien de Medici escortés d'Alamanni Rinuccini, de Pietro et de Donato Acciaioli, de Marchi de Parenzo et d'Antonio de Canosa. Comme ils se félicitaient de cette rencontre, on leur annonça l'arrivée d'Alberti, qui, venant de Rome, s'était arrêté chez Marsile Ficin, le plus célèbre des philosophes de son temps. Ficin habitait une villa qu'il devait à la munificence des Medici. Élevé par Cosme, le père de la patrie, dans ce platonisme inauguré par Dante et mis à la mode par Gemistius Pletho, il rompit le premier avec la scolastique.

Les doctes amis résolurent d'un commun accord de ne pas retourner à Florence avant quelques jours. Ils renvoyèrent les chevaux et gravirent la montagne sous la conduite de leur hôte, le supérieur Mariotto, sans doute le successeur d'Ambrosio Traversari, l'illustre helléniste qui servit d'interprète entre les Italiens et les Grecs au concile de Florence.

ment italien contre la souveraineté des papes. Elle porte en germe la Réforme. Comme le Pérugin qui ne put mettre *dans sa dure cervelle de marbre* le dogme de l'immortalité de l'âme, comme Vinci, Leon-Battista dut avoir des opinions particulières d'une orthodoxie suspecte et se faire, ainsi que le grand Florentin, une théorie religieuse sans rapport avec une religion connue : fait que constate Vasari pour Léonard dans sa première édition, mais que des scrupules religieux lui font atténuer dans la seconde, où il attribue au Vinci, à la fin de sa vie, un retour complet aux idées catholiques. Il serait oiseux d'établir la preuve du contraire, et cela ne prouverait rien; car ces grands hommes, enveloppant leur pensée libre sous les formes d'une orthodoxie absolue, ne faisaient que continuer les traditions de leur chef de file Alighieri, dont l'œuvre entière cache, sous une forme si singulière et si inattaquable, une si hautaine rébellion contre Rome. Depuis Brutus jusqu'à Machiavel, qui l'érige en théorie, contrefaire l'innocent est, chez les Italiens, le grand art d'atteindre le but.

Quoi qu'il en soit, Alberti vécut en honnête homme. On s'accorde à louer sa bonté et sa grandeur d'âme. L'étonnante supériorité de sa nature lui suscita beaucoup d'ennemis. Jamais il n'employa l'influence qu'il avait auprès des grands pour tirer vengeance d'une injure, et cependant la fureur de ses envieux alla jusqu'à armer contre lui le bras criminel d'un serviteur. Toutes ses biographies, et notamment un manuscrit latin de la bibliothèque Magliabecchi, dont M. Léopold Leclanché, dans son édition du Vasari, ne donne qu'un fragment, le représentent comme un homme actif et persévérant que ni la faim ni le sommeil ne pouvaient arracher à l'étude. Loin de redouter la critique, il l'appelait, au contraire, et en faisait sans doute le cas qu'il fallait. Discret et réfléchi, il fuyait les bavards, évitant surtout les entêtés qui avaient le don de l'irriter. Son esprit méditatif imprimait à son visage un aspect sévère et attristé, mais son affabilité démentait cette apparence, et ses causeries, toujours élevées et sérieuses, étaient, dans l'intimité, tempérées par une gaieté douce et une bienveillante dignité. Entouré de quelques amis, il philosophait avec eux, entreprenait de leur expliquer, par d'ingénieuses démonstrations, les problèmes curieux des arts qu'il professait. On s'accorde à lui donner beaucoup d'esprit, et quelques-uns de ses mots heureux ont été recueillis.

Une telle unanimité dans les louanges accordées à Leon-Battista n'a certainement rien de factice. On nous le représente encore comme un esprit jaloux de s'instruire aux sources même les plus humbles. Il interrogeait l'impression que causaient à des enfants les productions de son

crayon. Il questionnait les artisans et les amenait à parler de leur métier pour en faire son profit. C'est ainsi qu'après un entretien chez un fabricant de lunettes, précieux instrument qu'avait inventé à Florence, quelque cent ans plus tôt, Guido Salviati, il découvre des lois d'optique à l'aide desquelles il fabrique les premiers dioramas. Son talent de peintre lui permit d'atteindre à un degré d'illusion qui stupéfiait ses contemporains. Les Grecs surtout, transfuges de Constantinople, qui, familiarisés avec l'aspect de la mer, en retrouvaient les effets saisissants dans l'instrument d'optique de ce Florentin de génie, ne pouvaient exprimer assez leur admiration.

Cet esprit inventif se manifesta en mainte occasion. Il trouva une méthode pour déterminer la profondeur de la mer, d'après le temps que met un corps plus léger que l'eau à remonter du fond à la surface, et se rencontra dans ses calculs avec ceux du juif Savaorda, traduit par Platon de Tivoli en 1116, il est vrai, mais parfaitement inconnu d'Alberti.

Outre ses ouvrages, dont il parle dans ses dix livres d'architecture : *Du Navire, Théogène, De la Dignité et des Devoirs d'un pontife* [1], il énumère encore quelques inventions. Laissons-le parler par l'organe de son traducteur Jean Martin : « J'ai découvert en autre lieu la manière de « s'empavoiser en moins de rien quand ce vient au combat pour se garder « des traits. »

« Et i'ai d'advantage trouvé l'industrie pour faire que par un seul « coup de maillet se puisse abattre le tillac tout à plat et contraindre « ceux qui seront dessus à ruiner dans le fond du navire, puis le re- « dresser en moins de rien en son premier estat. »

« Encore est de mon invention le moyen pour faire que toute une « flotte de navires soit incontinent arse et brouie, tellement que tous « soldats et matelots et autres personnages meurent de mort très-misé- « rable. »

Comme peintre et comme sculpteur, il a laissé la réputation d'un homme de talent. Landini raconte qu'il possédait des œuvres de son pinceau, de son ciseau et de son burin. Volontiers il faisait le portrait de ses amis. Étant à Venise, il traça de mémoire, et très-ressemblantes, les images de personnes qu'il avait laissées à Florence depuis plusieurs mois. Vasari cite de lui une vue perspective de Venise, qu'il considère comme son meilleur tableau ; trois petites peintures dans une chapelle près du pont de la Carraia ; de grandes figures en clair-obscur dans la

1. Le traité anonyme : *De legato pontificio,* impr. avec la réimpression de l'opuscule intitulé *Trivia Senatoria, in academia Veneta, 1558.*

maison Palla Ruccellai à Florence, et son propre portrait, fait au miroir, que Paul Jove dit également avoir vu dans la même maison. De sa sculpture il ne reste rien qu'on sache. Heureusement que son passage comme architecte est attesté par quelques monuments.

Sigismond Malatesta, prince fort instruit, ingénieux, très-entendu aux choses militaires, et auquel on attribue le dessin du château de Rimini, que d'autres donnent à Roberto Valturio, confia à Alberti le soin d'élever la façade de San Francesco. On voit dans cette église une image sculptée de l'architecte qui semble y avoir préparé son tombeau en face de celui de Sigismond.

Louis de Gonzague, marquis de Mantoue, fit exécuter par Luca le Florentin l'église de Sant' Andrea d'après les dessins et les modèles d'Alberti, et Salvestro Fancelli, architecte et sculpteur de Florence, entreprit des travaux à Padoue également sur les dessins de Leon-Battista.

Son ami Flavio Biondo, le célèbre historien, qui nous a laissé sur son compte, dans l'*Italia illustrata*, une notice élogieuse, le présenta au pape Nicolas V. Ce pontife, grand bâtisseur, entreprit de le fixer à Rome. Alberti exécuta d'importants travaux à Santa-Maria-Maggiore, avec le concours de Bernardo Rossellino. Il restaura l'aqueduc de l'Aqua-Vergine et construisit sur la place de Trevi une fontaine, remplacée plus tard, sous Clément XII, par une autre d'après les dessins de Nicola Salvi. On dit que le pape voulut lui confier les travaux du Vatican, mais que la mort du saint-père coupa court à ce projet.

On doit à Alberti le chœur et la tribune de la Nunziata de Florence. Il exécuta ce chœur en forme de temple circulaire : *opera capricciosa et difficile*, dit Milizia dans ses *Vies des architectes célèbres*. En 1457 environ, Giovanni Ruccellai bâtit en marbre, à ses frais, la façade de Santa-Maria-Novella, sur les dessins d'Alberti. Ce travail ne fut terminé qu'en 1477, et la porte fut très-justement admirée. Notre Battista construisit encore à Florence, pour Cosimo Ruccellai, un palais et une *loggia* dans la rue *della Vigna*, puis, dans la même ville, et toujours pour les Ruccellai, un autre palais avec double *loggia*, œuvres dont Vasari fait le plus grand éloge. Il ne faut pas oublier la chapelle de San Brancazio pour cette même puissante famille.

Alberti mourut à Florence, fort âgé. On ignore la date précise de sa mort. Quelques biographes pensent qu'il faut la mettre en 1484. Mais comme on n'a là-dessus aucune notion précise, le mieux est de n'en pas parler. « *Disgrazia grande per chi trova la sua felicita nelle date !* Grand malheur pour qui trouve son bonheur dans les dates ! » s'écrie ironiquement le père Milizia, un de ses nombreux et laconiques biographes.

Leon-Battista Alberti fut enseveli à Santa Croce. Paul Jove, à la fin de sa courte notice, place cette épitaphe de Jean Vitale, que donne aussi le Vasari :

Albertus jacet hic Leo : Leonem
Quem Florentia jure nuncupavit:
Quod princeps fuit eruditiorum,
Princeps ut Leo solus est ferarum.

Jean Martin la traduit ainsi :

Celuy qui gist ici, Albert estoit nommé,
Que Florence à bon droit a Lion surnommé.
D'autant que prince fut des plus savantes testes,
Comme le seul Lion est le prince des bestes.

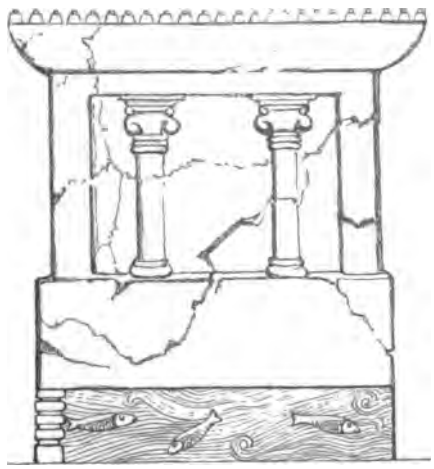
J'aurais souhaité de ne pas rester sur ce mot malsonnant; mais il n'y a aucun danger d'une application possible à notre héros.

CLAUDIUS POPELIN.

ANTIQUITÉS DE L'ASSYRIE

ET DE BABYLONE

(TROISIÈME ARTICLE.)



Le système de l'architectur assyrienne, le style de ses éd fices, leurs dispositions et le mod de leur construction, sont chos complétement connues maintenan grâce surtout aux belles étud de M. Thomas sur le palais de Kho sabad. Attaché à l'expédition fra çaise de Mésopotamie, cet hab architecte a suivi les fouilles M. Victor Place, en a relevé gneusement tous les détails et parvenu à en tirer la restitu complète de la résidence royale bâtie par Sargon. Ses dessins, les miers où l'architecture ninivite ait été bien comprise et fidèlement in prétée, sont compris dans le luxueux ouvrage que M. Place édite ce moment sous les auspices du ministère de la Maison de l'Empereu qui a pour titre *Ninive et l'Assyrie*.

Portés sur des collines factices qui les élevaient au-dessus de plaine environnante, les palais assyriens, — qui étaient les principau édifices de la contrée, comme en Égypte les temples, et qu'on trouvai dans toutes les villes importantes, où les rois aimaient à séjourner alternativement, — les palais assyriens, disons-nous, formaient en réalité

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, t. XXIV, p. 201.

une seconde colline faite de main d'homme et superposée à la première, dans les flancs de laquelle les salles étaient comme creusées, disposition qui paraît avoir été commandée à la fois par la nature des matériaux employés et par le besoin de créer des demeures fraîches sous un climat brûlant.

Le mode de leur construction, le choix des matériaux, sont un des exemples les plus frappants de ce que peut la tradition sur les hommes. Le sol de l'Assyrie, outre cet albâtre gypseux de couleur grise, très-facile à sculpter, mais trop peu solide pour faire des murailles, dans lequel on taillait les bas-reliefs, fournit en abondance des pierres éminemment propres à bâtir. Mais les architectes ninivites n'utilisèrent point cette ressource que la nature offrait à leur portée dans toutes les parties du pays. La cause en est dans la docilité scrupuleuse avec laquelle ils suivaient les exemples et les enseignements des Babyloniens, instituteurs de leur civilisation. Les Babyloniens, nous l'avons déjà di dans notre premier article, habitant de vastes plaines dont le sol se compose exclusivement d'alluvions argileuses, avaient dû forcément élever toutes leurs constructions en briques, les unes cuites, les autres simplement séchées au soleil. Comme ils avaient fait, les Assyriens firent à leur tour, malgré la constitution différente de leur territoire; seulement ils préférèrent à la brique le pisé, qui faisait de chaque muraille, de chaque voûte, une fois séchée, une seule masse compacte. C'est là l'unique élément de la construction de tous les édifices assyriens fouillés jusqu'à présent. La pierre n'y apparaît que formant des revêtements, disposée en grandes plaques sculptées de peu d'épaisseur le long des parois des salles décorées avec le plus de luxe, en parements appareillés sur les faces extérieures des terrasses.

De tout temps et par tous pays, la nature des matériaux mis en œuvre a exercé une influence décisive sur les dispositions de l'architecture, qu'elle impose d'une manière impérieuse. Construisant exclusivement en pisé, les Assyriens furent obligés de donner une énorme épaisseur aux murailles, de ne faire jamais que des salles très-étroites et très-basses pour leur longueur, car une voûte en pisé ne peut avoir qu'une faible portée, de ne pas élever leurs édifices de plus d'un étage, enfin d'en surcharger la couverture d'une masse de terre extrêmement épaisse, afin que la pluie ne la traversât pas et qu'elle ne pût pas se fendre dans toute son épaisseur sous l'action desséchante des rayons du soleil. De là le caractère essentiel et l'aspect général de leur architecture, qui a, pour sa hauteur, un développement à la base encore bien plus large que celui de l'architecture égyptienne.

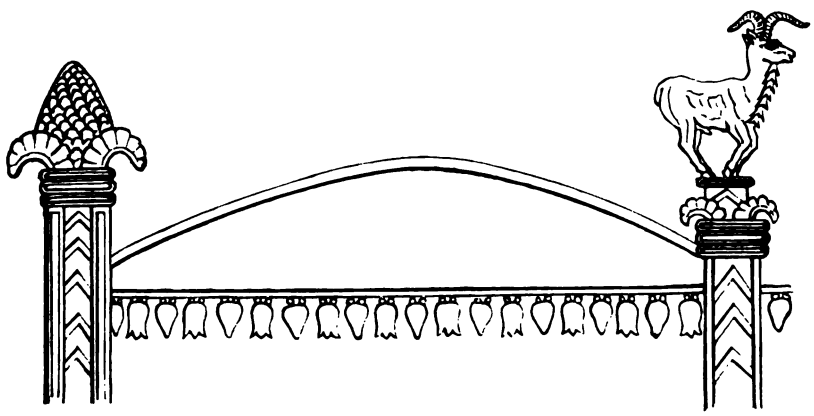
Le plan des palais assyriens est toujours le même. Ce sont des successions d'immenses cours carrées, plus ou moins nombreuses, suivant le développement donné à l'édifice, autour desquelles se groupent des salles disposées en enfilade, sans aucun passage de dégagement. D'autres cours ou esplanades sont placées entre l'édifice lui-même et la muraille en terrasse qui borde extérieurement le monticule sur lequel il est bâti. Les salles n'ont jamais plus de quarante pieds de large, mais leur longueur en fait de véritables galeries. La plus grande de celles du palais de Khorsabad a cent seize pieds de long; dans le palais d'Anournasirpal à Calach (Nimroud), on en trouve une qui a cent quarante pieds; enfin la longueur de la principale salle du palais de Koyoundjik, c'est-à-dire du palais royal de Ninive même, est de cent quatre-vingts pieds. Ces longues galeries, qui servaient de salles de cérémonies, constituent une des particularités les plus caractéristiques de l'architecture assyrienne.

Les parois intérieures des grandes salles étaient décorées de revêtements en pierre, sculptés jusqu'à une certaine hauteur, et au-dessus d'une frise en briques émaillées, composée de tableaux analogues à ceux que retraçaient les bas-reliefs. D'autres salles étaient uniquement décorées par ce dernier procédé. Les simples chambres et les salles moins luxueuses, destinées à des occasions moins solennelles, avaient leurs murailles recouvertes d'un enduit de stuc coloré, quelquefois avec des peintures à fresque. Nous apprenons aussi par les inscriptions qu'il y avait beaucoup de pièces entièrement lambrissées de bois et qu'on y employait quelquefois les essences les plus précieuses; les espèces nommées comme servant à former ces lambris sont le pin maritime, le sapin, le cyprès, le cèdre, le pistachier sauvage, l'ébène et le santal. On n'en a pas jusqu'à présent retrouvé de vestiges, car tous les palais que l'on a fouillés avaient été dévastés par l'incendie dans les désastres qui marquèrent la fin de l'empire d'Assyrie.

Pour les réunions auxquelles les grandes galeries intérieures ne suffisaient pas, c'étaient les cours elles-mêmes, décorées de sculptures colossales sur toutes leurs faces et couvertes d'un *velum* étendu dans ces occasions, qui servaient de salles. De minces colonnes, quelquefois en pierre, plus souvent en bois revêtu de métal, soutenaient autour de ces cours des portiques en bois peints de couleurs éclatantes. Parfois, elles imitaient des palmiers ou d'autres arbres, comme celles dont on a retrouvé les débris dans la cour du harem de Khorsabad; le plus souvent elles étaient terminées par des chapiteaux à volutes, origine première de l'ordre ionique; nous en donnons ici quelques exemples d'après

les bas-reliefs; on en remarquera dans le nombre où la colonne et son chapiteau sont surmontés de figurines d'animaux réels ou fantastiques, évidemment en métal.

Toutes les grandes portes qui s'ouvrent sur les cours et les esplanades, et qui donnent accès aux principales parties des édifices, sont décorées de statues colossales représentant des taureaux ailés à face humaine, comme ceux qui ont été transportés au Louvre; la face de ces animaux symboliques, — qui personnifient la puissance divine unissant

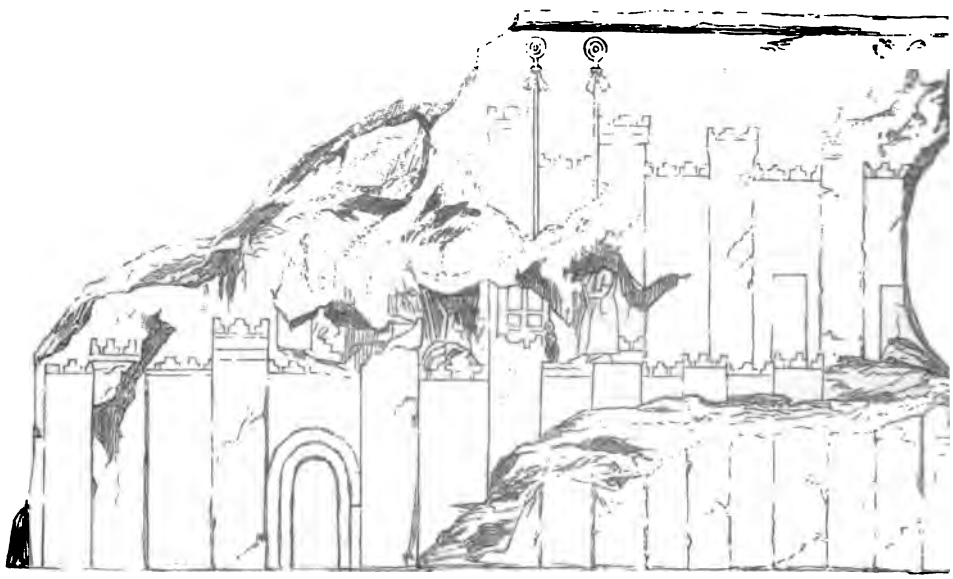


CHAPITEAUX ASSYRIENS A VOLUTES.

la force matérielle à l'intelligence, — est tournée vers l'extérieur, et leur corps est appliqué contre les parois de la porte. Quelquefois à la place des taureaux on trouve des lions, également ailés et à tête humaine, prototype du sphinx de la Grèce, qui doivent être une variante du même symbole. Enfin, à la porte d'un des édifices de Nimroud, ces monstres emblématiques sont remplacés par de simples lions de dimensions colossales, debout, en attitude de gardiens vigilants et terribles. Au-dessus des figures de taureaux, les grandes portes étaient disposées en voûte cintrée, à l'archivolte décorée à l'extérieur en briques émaillées. Une de ces portes a été découverte intacte, avec toute son ornementation, dans les fouilles de M. Place, à Khorsabad; c'est celle que nous avons fait graver d'après le dessin de M. Thomas, en tête du premier de ces articles. Elle fut enlevée et devait être reconstruite au Louvre; mais elle est maintenant ensevelie dans le fond du Tigre, avec tous les objets provenant des mêmes fouilles et ceux qu'avait recueillis l'expédition française de Mésopotamie envoyée par le gouvernement de la République.

Les toits des édifices assyriens étaient plats, en terrasse, bordés de

tous les côtés par un feston de créneaux en gradins, dont la disposition a été conservée par l'architecture arabe du moyen âge pour le couronnement des murailles extérieures des édifices, ainsi qu'on peut le voir, par exemple, aux belles mosquées du Caire. Cette particularité caractéristique est nettement indiquée dans toutes les représentations de monuments que contiennent les bas-reliefs; aussi M. Thomas a-t-il été pleinement en droit de l'introduire dans ses restaurations. Mais ce n'est pas le seul emprunt que l'architecture de l'Arabie et de la Perse ait fait aux traditions de l'art assyrien. Lorsqu'on voit les dessins dans

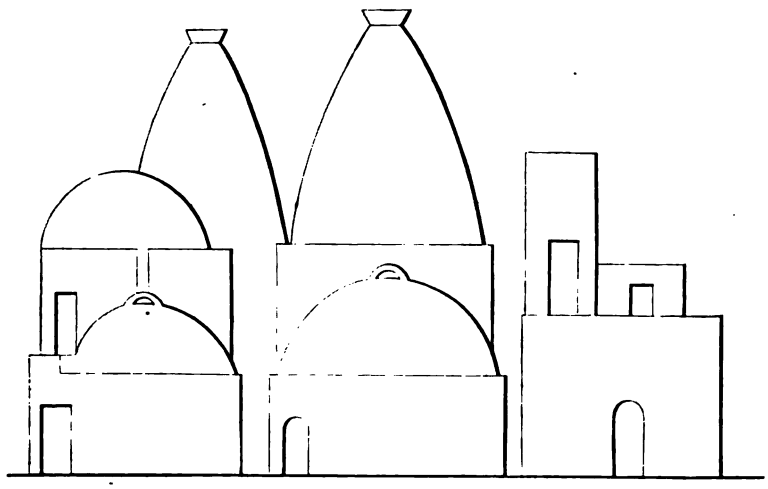


ÉDIFICE ASSYRIEN,

D'après un bas-relief du Musée Britannique.

lesquels l'habile architecte adjoint à M. Place a restitué l'aspect extérieur des diverses parties du palais de Khorsabad, dessins dont tous les détails sont justifiés par des découvertes provenant des fouilles ou par l'autorité des bas-reliefs, on se croirait en présence d'un édifice arabe. Le rôle si considérable des revêtements en faïence émaillée dans les monuments persans du moyen âge tire son origine de l'Assyrie. Le plan de la maison arabe de Bagdad et de toute la contrée voisine, avec ses trois parties distinctes, *sélamlik* ou appartement de réception, *harem* et *khan* ou dépendances de services, n'est autre, sur une échelle bien diminuée, que le plan des palais ninivites. Le rôle des coupoles dans

l'architecture arabe et persane a la même origine. Il résulte des indications les plus positives fournies par les fouilles de M. Place qu'un certain nombre de salles de forme carrée et d'une médiocre étendue étaient couvertes de coupoles hémisphériques, moulées d'un seul bloc en pisé, qui faisaient saillie au-dessus des terrasses. Ces coupoles sont quelquefois représentées dans les bas-reliefs, et nous en offrons ici un exemple.



COUPOLES ASSYRIENNES,

D'après un bas-relief du Musée Britannique.

Le plafond des autres salles était plat, et les inscriptions nous apprennent qu'il était formé par une solide charpente soutenant la masse de la terre du toit. On y mettait en œuvre généralement les bois résineux, considérés comme plus incorruptibles que les autres, pin maritime, sapin, cyprès et cèdre; ce dernier bois s'apportait à grands frais des forêts de l'Amanus et du Liban, où on faisait quelquefois des expéditions militaires rien que pour couper des cèdres. Les poutres saillantes, nous l'apprenons encore par les inscriptions, étaient revêtues de bronze. C'est là bien évidemment l'emploi des grandes feuilles de ce métal portant des processions d'animaux estampées que M. Place a rencontré dans ses fouilles et dont les planches de son ouvrage offrent des spécimens.

Les salles étaient éclairées par des ouvertures dans le plafond, comme le sont encore aujourd'hui les habitations de l'Arménie, car on n'a trouvé aucune trace de fenêtre; d'ailleurs les palais présentent souvent des salles que d'autres entourent de tous les côtés, et qui par conséquent ne

pouvaient recevoir de jour que par ce système. Mais l'ardeur du soleil dans l'été, la violence des pluies dans l'hiver, ne permettaient pas de laisser ces lucernaires entièrement ouverts à l'air libre. Je crois avoir découvert dans les inscriptions l'indication de leur mode de fermeture. On y employait des peaux de cétacés traitées par les procédés de la parcheminerie et qui, devenues de cette manière translucides, pouvaient faire l'office d'un vitrage dépoli. C'est ainsi qu'aujourd'hui encore les Danois du Groënland se servent de la peau du narval pour faire des carreaux à leurs fenêtres.

Ajoutons un dernier fait qui a bien son importance dans l'histoire de l'art de bâtir : c'est que les Assyriens, dès le xe siècle avant notre ère, connaissaient et employaient la voûte à claveaux en forme de cintre ou en forme d'ogive. On a trouvé un aqueduc voûté de cette manière en briques cuites, qui servait à emmener les eaux, sous la portion la plus ancienne du palais de Ninive. On en a aussi trouvé à Khorsabad.

Nous avons montré dans notre premier article comment le type constant des monuments sacrés du premier empire chaldéen était une pyramide à sept étages en retraite les uns sur les autres, consacrée au culte des divinités sidérales et planétaires. Les Assyriens continuèrent à élever des pyramides semblables, et on en trouve une attenant à chaque palais; ils appelaient cette sorte de monuments *zikurat*. Les sept étages, égaux en hauteur, étaient revêtus d'un stuc coloré différemment pour chacun et présentaient ainsi aux regards les couleurs sacrées des sept corps planétaires, superposées de manière à commencer en bas par celle du moins important et à finir en haut par celle du premier de tous : blanc (Vénus), noir (Saturne), pourpre (Jupiter), bleu (Mercure), vermillon (Mars), argent (la lune) et or (le soleil). Mais ces monuments n'avaient plus en Assyrie l'importance qu'ils gardèrent toujours à Babylone. La *zikurat* assyrienne n'était pas un sanctuaire, sa plate-forme supérieure ne portait pas d'édicule destiné au culte des dieux. C'était un simple observatoire, au sommet duquel les prêtres astrologues, élèves des Chaldéens, cherchaient à lire l'avenir dans les étoiles. L'astronomie avait, en effet, promptement dégénéré en astrologie dans la Chaldée; l'opinion de l'influence directe des astres sur les choses terrestres faisait partie des croyances les plus fermement enracinées à Babylone, et de là elle avait passé en Assyrie. Les rois ninivites, comme ceux de Babylone, ne faisaient rien sans avoir consulté les présages du ciel, et c'est pour cela qu'ils tenaient à avoir toujours auprès d'eux, dans leur palais, des astrologues et un observatoire. Sennachérib raconte lui-même, dans une de ses inscriptions, comment il renonça à une expédition entreprise avec

STATUE DU ROI ASSOURBANIPAL,

Au Musée Britannique.

les chances les plus grandes de succès et refusa une bataille décisive où tout devait lui faire espérer la victoire, parce que les conjonctions des astres s'étaient montrées défavorables.

Quant à la sculpture assyrienne, c'est vraiment un des grands arts de l'antiquité. C'est elle dont les enseignements, adoptés et transmis par les populations de l'Asie Mineure, ont présidé aux premiers pas de la sculpture grecque. Comme tous les arts primitifs, la sculpture assyrienne offre, aussi bien que la sculpture égyptienne, une imparfaite imitation de la nature, une roideur maladroite et presque architecturale dans le dessin des figures, des partis pris conventionnels en grand nombre, dans le genre de ceux que les enfants de tous les pays adoptent pour leurs premiers essais de dessin. Toutes les figures par exemple, dans les bas-reliefs, sont posées de profil, au risque même de déranger la composition, parce qu'il est plus facile de modeler en méplat un profil qu'une face.

Mais l'art assyrien dérive d'un tout autre principe que l'art égyptien : il n'en a pas la gravité solennelle et monumentale. Au lieu de procéder par grandes masses, de dégager, pour ainsi dire, les formules algébriques des formes de la nature, de simplifier les plans et les lignes en réduisant le modelé, par un choix systématique et intelligent à la fois, à ses éléments essentiels et caractéristiques, il cherche à rendre le détail avec un soin minutieux, il n'oublie ni une broderie du vêtement, ni une mèche des cheveux ou de la barbe, ni un muscle des bras ou des jambes. A force de s'étudier à reproduire les détails, l'art assyrien arrive à s'éloigner de la réalité autant que l'art égyptien, mais dans la voie diamétralement opposée. Les choses secondaires prennent une importance exagérée qui nuit aux lignes de l'ensemble; la musculature des membres, à force d'être accentuée, devient monstrueuse; les proportions entre les diverses parties du corps ne sont plus exactes, et à ce point de vue la sculpture assyrienne demeure fort au-dessous de la sculpture égyptienne. Elle n'a pas non plus le même souffle d'idéal, la même hauteur d'inspiration, le même caractère de grandeur calme et religieuse; mais en revanche elle a une énergie, une vie, un mouvement, que l'art de l'Égypte n'a jamais connus.

La manière dont les sculptures assyriennes sont exécutées ajoute

encore à cette impression d'énergie; le ciseau assyrien était maladroit, il ne réussissait que lorsqu'il avait affaire à cet albâtre gypseux assez tendre employé dans les revêtements des palais. Lorsqu'il s'essayait su les pierres dures comme le basalte, que les artistes égyptiens travaillèrent avec une finesse de camée, ses œuvres étaient étonnamment grossières, comme on peut le voir par l'obélisque de Nimroud, conservé au Musée Britannique, mais dont le Louvre possède un bon moulage. Il rachetait cette maladresse par une verve inouïe, par une rudesse pleine de grandeur et de fougue. Tantôt il attaquait la pierre avec une vivacité qui y creusait des sillons profonds et de vives arêtes où se jouait la lumière; tantôt il l'égratignait comme la griffe d'un lion.

Les Assyriens ont prodigué les bas-reliefs sur leurs monuments; c'était chez eux le grand moyen d'expression de l'art. Ils ont fait peu de statues, et quand ils en ont fait ils se sont montrés d'une incroyable maladresse. Celles que l'on a exhumées, en bien petit nombre, sont absolument plates et ne peuvent être vues que de face. Elles ont une roideur et une gaucherie qui contrastent avec le style des bas-reliefs des mêmes règnes, et qui rappellent les statues les plus archaïques de la Grèce.

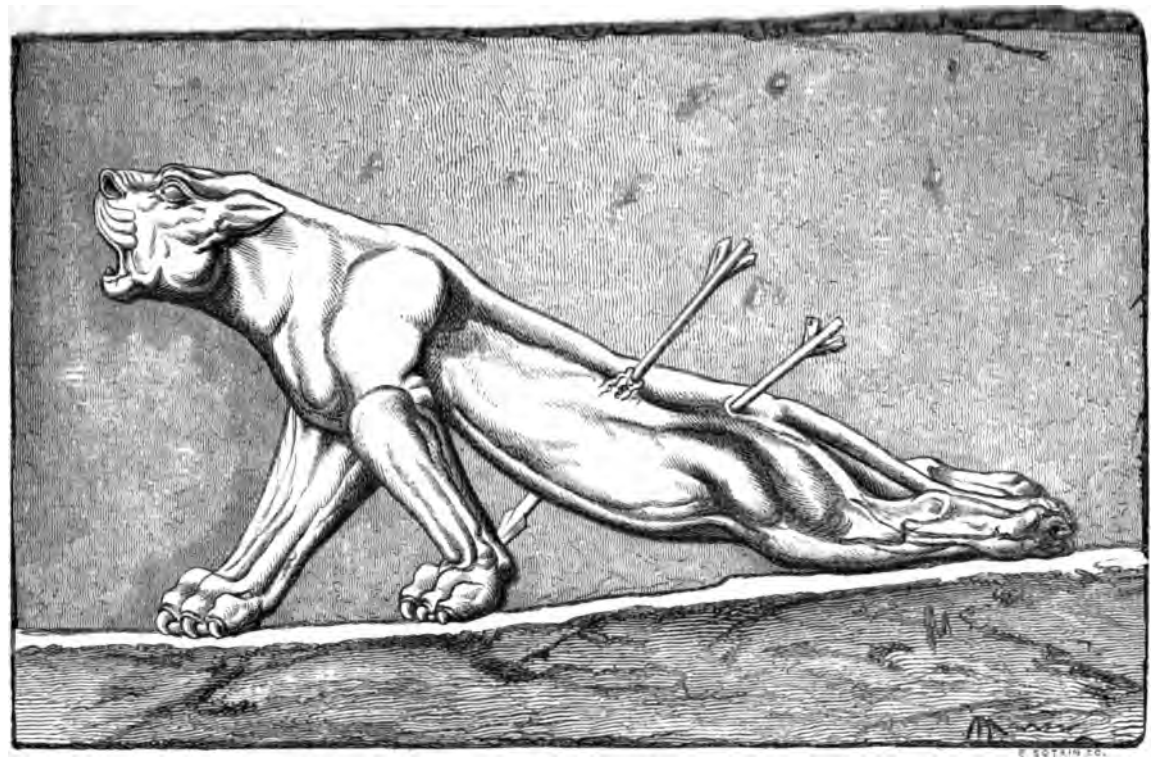
Au reste, la sculpture assyrienne est surtout habile dans la représen-

LION ÉGYPTIEN.

tation des animaux, bien plus que dans celle de la figure humaine. Mais là encore elle procède du principe opposé à celui de l'art pharaonique. Ne pouvant lutter avec la nature, qui possède le secret de la vie, les Égyptiens s'étaient élevés au-dessus d'elle en l'abrégeant. Les formes essentielles de l'animal, étant résumées, avaient été par cela même agrandies; les détails s'effaçant, il n'était resté que l'espèce dans la signification la plus énergique. Toute la famille des lions étant repré-

sentée par un seul lion, toujours le même, la formule était plus puissante et l'image plus grandiose. Au lieu de cet art formidable, laconique et solennel, qui, passant avec finesse des grandes masses aux grands plans, modelait sommairement les formes, les Assyriens cherchaient dans la représentation des animaux une sculpture plus remuée, plus fouillée, plus colorée, qui rendît autant que possible les détails de la nature, et qui, au lieu de se borner pour chaque espèce à un type unique et conventionnel, donnât un caractère individuel à toutes les figures, en peignant avec réalité pour chacune l'action, et, si l'on peut ainsi parler, la passion du moment. En ce genre ils atteignirent la perfection vers le temps d'Assourbanipal, et dans les sculptures du palais de Koyoundjik on voit, au milieu des scènes de chasse, des figures d'animaux auxquelles aucun autre art, même celui des Grecs, ne pourrait en opposer de supérieures comme expression. Telle est la grande chasse aux lions du Musée Britannique, chef-d'œuvre de l'art de l'Assyrie, que malheureusement son développement trop vaste ne nous permet pas de reproduire ici dans son entier. Nous en détachons du moins, comme spécimen, une figure de lionne, qui, la colonne vertébrale brisée par un coup de flèche, a déjà les parties postérieures du corps privées de mouvement, mais se relève péniblement sur les pattes de devant pour rugir après les chasseurs et les menacer de sa gueule béante. C'est un incomparable chef-d'œuvre de vie, de pathétique en ce genre et de vérité à la fois individuelle et typique. Comment, dans une ville où les artistes ont de pareils enseignements sous les yeux, a-t-on pu en profiter assez peu pour exécuter les lamentables lions, qui, couchés autour du piédestal de la colonne de Trafalgar, ont si parfaitement l'air et la tournure de chiens caniches?

Pour achever ce tableau des arts chez les Assyriens, il faudrait pouvoir parler de la peinture, qui jouait un grand rôle dans la décoration de leurs édifices, non-seulement dans le coloriage de tous les bas-reliefs, mais aussi sous la forme de revêtements en briques émaillées et même de fresques. Malheureusement on ne sait encore que bien peu de choses sur la peinture ninivite, dont aucune grande composition n'est parvenue juqu'à nous. D'après les fragments qui en subsistent, on voit que ces peintures étaient conçues dans le sentiment et dans les données du bas-



LIONNE BLESSÉE,

Bas-relief du Musée Britannique.

relief. Les figures, qui se détachaient sur un fond de couleur uniforme, n'étaient aucunement modelées, mais formées par des teintes plates que cernait un gros trait noir ou blanc, dessinant tous les contours et remplissant exactement le même rôle que les armatures en plomb dans les vitraux de nos églises du XIIIe siècle.

Nous ne saurions non plus passer sous silence le grand développement des arts industriels dans les provinces assyriennes, comme à Babylone. Les étoffes d'Assyrie, aux couleurs éclatantes, étaient célèbres dans tout le monde antique, et par la beauté de leurs teintures, et surtout par les merveilleuses broderies de figures humaines et symboliques, de processions d'animaux, de symboles divins, de fleurs qui les couvraient. Dans les sculptures, tous les personnages importants, surtout les rois et les dieux, ont des vêtements entièrement décorés de ces fameuses broderies, et nous pouvons juger par là de ce qu'était leur splendeur. Ce sont elles qui, apportées par le commerce, ont servi de types à la décoration des plus anciens vases peints de la Grèce.

Le travail des métaux était très-perfectionné en Assyrie. Les meubles, incrustés ou revêtus de métal, tenaient une grande place dans le mobilier des palais. Le Musée Britannique possède un très-beau trône de bronze, trouvé à Nimroud dans une salle dont les bas-reliefs représentaient le roi Assourbanipal assis sur un siége exactement semblable. Nous avons signalé plus haut l'emploi de feuilles de bronze repoussées, ornées de figures, pour revêtir les poutres saillantes des plafonds. On exécutait en grand nombre des vases de bronze, d'argent ou d'or soigneusement ciselés et couverts de sujets, comme les coupes du Louvre et du Musée Britannique. Ces pièces d'orfévrerie assyrienne étaient portées très-loin par le commerce. On voit, par un passage des lettres de Thémistocle, qu'elles étaient fort recherchées à Athènes au temps des guerres médiques, et l'on en a trouvé jusque dans les tombeaux de l'Étrurie.

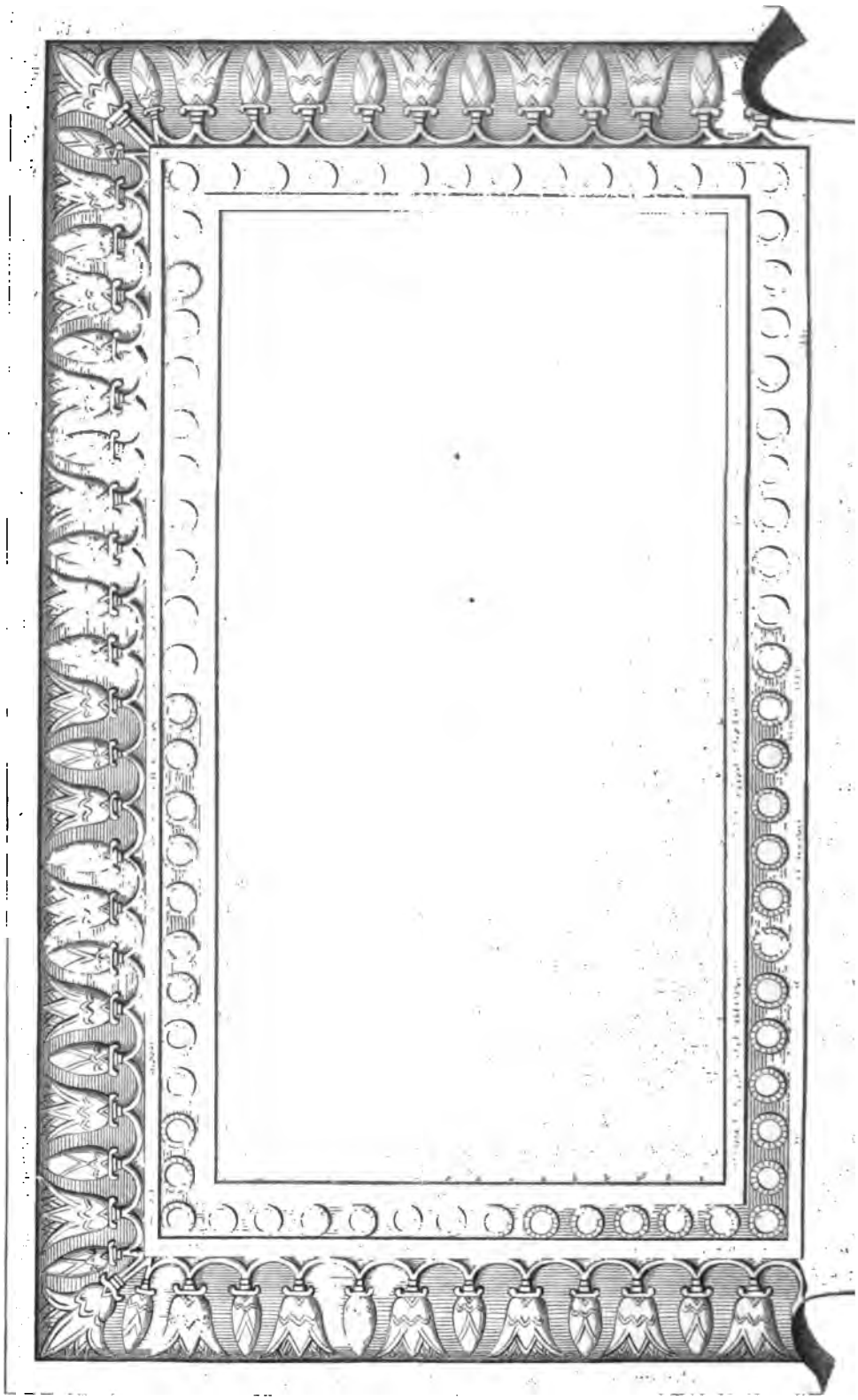
Les Assyriens faisaient des poteries peintes et des verres; on voit au Musée Britannique un joli vase de cette dernière matière portant le nom de Sargon en caractères cunéiformes. Quant à la céramique émaillée, produite au moyen d'une glaçure silico-alcaline appliquée sur l'argile ordinaire, nous en avons signalé les applications architecturales, faites sur une grande échelle. C'était une des industries les plus florissantes de la Mésopotamie, qui, dès le temps de la XVIIIe dynastie égyptienne, acquittait une partie de son tribut au Pharaon en produits de ce genre. Aussi découvre-t-on fréquemment en Égypte des objets en terre émaillée de travail assyrien.

Tous ces produits d'art industriel révèlent un goût délicat, bien ›rmé, un sentiment naturel et exquis d'ornementation. Le dessin ue nous donnons à la page suivante, emprunté à un pavé du palais e Koyoundjik, pourra donner une idée du style ornemental assyrien

BRIQUE ÉMAILLÉE ASSYRIENNE.

Au Musée Britannique.

t de la beauté de ses compositions. Deux éléments y dominent et sont, ans la haute antiquité orientale, tout à fait caractéristiques des œuvres le l'Assyrie : c'est la palmette et la rosace, qui primitivement paraît ıvoir été copiée d'une grosse marguerite, car lorsqu'elle est peinte elle a oujours les pétales blancs et le centre jaune. L'un et l'autre passèrent en



SEUIL DE PORTE DU PALAIS DE KOYOUNDJIK IMITANT UN TAPIS.

Grèce et y devinrent aussi deux des principaux éléments de l'ornementation, tandis que l'Égypte ne les avait pas connus.

Ce serait maintenant le lieu de parler de la parenté de l'art assyrien avec l'art grec primitif, et nous comptions le faire dans cet article. Mais il est déjà bien étendu, et ce dernier sujet ne peut pas se traiter en quelques mots. Force nous est donc, car nous avons hâte de terminer ces études, pour ne point fatiguer la bienveillante attention des lecteurs de la *Gazette*, de renvoyer à un travail spécial et à un autre moment la question des origines asiatiques de l'art grec, une des plus importantes, sans contredit, qui puissent préoccuper l'historien des arts, et une de celles sur lesquelles les découvertes de notre temps ont jeté les plus heureuses lumières.

FRANÇOIS LENORMANT.

BRIQUES ÉMAILLÉES.

FRANÇOIS PORBUS

PEINTRE DE PORTRAITS A LA COUR DE MANTOUE

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE)[1]

III.

DIVERS PORTRAITS. — LA SALLE DITE « DES BEAUTÉS ».

Revenu à Mantoue de son voyage en France, Porbus eut fort à faire avec les portraits du roi et de la reine qui lui furent commandés. Le Duc en voulait un pour sa galerie; la Duchesse, un autre pour son appartement; don Ferdinand, leur second fils, aspirant au cardinalat, et que sa mère avait aussi mené à la cour, puis envoyé auprès des princes de Médicis, faisait de son côté appel au talent du peintre. En date de Pise, le 7 décembre, il écrit au prince héréditaire et lui dit :

Que Votre Altesse me fasse cette faveur d'activer, presser messer François, son peintre, pour qu'il m'envoie les portraits de la Reine et de Monsieur le Dauphin qu'il m'a promis [2].

A quoi monsieur son frère répondit aussitôt de façon peu satisfaisante, à en juger par la réplique de don Ferdinand, le 7 janvier 1607, réplique qui donne à penser que Porbus perdait peu son temps :

Je remercie infiniment Votre Altesse, dit-il, pour ce qu'elle a fait auprès du peintre,

1. Voir le précédent numéro.
2. Archives de Mantoue : *Minute delle Lettere*.

bien que j'éprouve un vif regret de ne pouvoir posséder encore ces tableaux, car d'après sa réponse je vois que je pourrai vieillir avant de les avoir. Il assure qu'il n'a que deux mains, il parle en vérité assez mal, puisqu'il a des élèves des mains desquels il peut disposer pour les joindre aux siennes. Je ne fais pas exclusivement appel à ses mains, une copie me suffirait pourvu qu'elle fût bonne. Messer François m'avait promis pour Noël; le terme en est passé. Je reviens supplier Votre Altesse, la priant d'excuser mon importunité, car je suis attendant ces tableaux comme les Hébreux attendent le Messie [1].

Le prince héréditaire dut particulièrement agir auprès de Porbus et lui dire de s'en tirer comme il pourrait auprès de don Ferdinand, car, à la date du 15 janvier, nous trouvons cette lettre-ci du peintre :

Illustrissime et excellentissime seigneur, mon seigneur et patron très-respecté.

Les nombreuses occupations que j'ai eues sans trêve depuis que Votre Excellence a quitté Mantoue, et celles que j'ai présentement pour le service de mon sérénissime souverain, ne m'ont pas permis jusqu'à présent de pouvoir répondre au désir qu'elle m'a exprimé. Ce m'est un vif regret de n'avoir pu manifester par des preuves l'ambition que j'ai de servir un seigneur et patron tel que vous. Le portrait original de la Reine, par suite de quelques empêchements, est demeuré imparfait : je n'ai terminé que la figure; tous les ornements, la collerette, le vêtement, sont encore à faire. Or, pour exécuter une copie fidèle, il faut que l'original soit fini de tout point; jusqu'à présent aucune copie n'a donc été faite. J'en ai une à donner à Madame Sérénissime qu'il faut que je finisse de ma main, car les élèves ne peuvent y travailler sans avoir sous les yeux un portrait bien fini. Il faut bien vingt jours encore avant que cette copie soit terminée, puisqu'elle n'est pas encore commencée, alors il en sera fait des copies; mais si Votre Excellence se contentait d'en avoir une dans l'état où se trouve à présent l'original, elle pourrait m'aviser et me commander. Cela se ferait bien plus vite. Puis, comme je ne suis point mon maître et que, dépendant absolument du Sérénissime Duc, je ne puis exécuter mes ouvrages avec la célérité dont je ferais preuve si j'étais libre, Votre Excellence ferait bien de marquer son désir au Duc son père, je la pourrais alors servir promptement. De toutes manières il est nécessaire que Son Altesse n'en ignore, car je suis obligé de lui donner compte de tous les travaux qui me passent par les mains. Aussitôt donc que j'aurai reçu les ordres nécessaires de Son Altesse Sérénissime, je m'emploierai en toute diligence à servir Votre Seigneurie et je fais ici fin en m'inclinant fort humblement et lui baisant les mains.

Son très-humble et très-dévoué serviteur,

François Purbis [1].

1. Archives de Mantoue : *Minute delle Lettere.*

2. Archives de Mantoue. *Lettere Miscellanee.* « Le molte occupationi che di continuo ho havuto dopo che V. E. si è partita di Mantova, et quelle che tuttavia tengo per servizio del Serenissimo mio signore non m'hanno permesso fino a quest' hora tempo in comodità di poter attendere al servizio desiderato da V. E..... Oltra che il retratto originale della Regina per detti impedimenti è rimasto imperfetto non essendovi finito altro che solo la faccia, mancandovi tutti li adornamenti cioè il colaro et l'habito, si che per estraere bene una copia, bisognerebbe che l'originale fosse del tutto

Que l'exécution de plusieurs portraits de la reine Marie de Médicis ait donc été confiée au talent et à l'observation de maître Porbus; qu'il s'en soit acquitté diverses fois à cette époque, cela ne peut faire aucun doute. Mais où sont ces originaux incontestables? C'est ce que nous ne saurions dire avec certitude. On se demandera aussi quelles autres œuvres avait pu faire Porbus depuis qu'il avait élu résidence à la cour de Mantoue, et sur quelles données on se peut appuyer pour ne se pas tenir éloigné de la vérité. Il importe, à cet égard, de considérer de quelle nature étaient certains capricieux projets auxquels s'était arrêté l'esprit singulier du souverain qui avait engagé Porbus à son service.

Le lecteur n'aura pas oublié que, lorsque cet autre jeune Flamand, compatriote de Porbus, et comme lui peintre pensionnaire de Vincent Ier, Pierre-Paul Rubens, était à la veille de revenir d'Espagne, vers la fin de 1603, où le Duc lui avait donné la mission de porter des présents à Sa Majesté Catholique et au duc de Lerme, ce prince lui avait témoigné le désir qu'il passât d'Espagne en France avant de revenir à Mantoue. Sa volonté était de l'employer à faire pour son compte les portraits des plus jolies et belles femmes, tant princesses que dames et bourgeoises, qui lui seraient désignées par des complaisants. L'idée pouvait être heureuse pour le voluptueux duc de Mantoue; mais Rubens, dont le naturel se prononçait déjà fier et superbe, en avait décliné l'exécution, comme étant chose qui n'allait point à son goût. On se rappellera sans doute aussi dans quels termes émus il avait prié le ministre et conseiller ducal, Annibal Chieppio, de détourner Vincent Ier de lui confier cette mission, qu'il trouvait peu digne, non point comme peintre, puisque c'était chose du métier, mais comme homme [1]. Il lui avait semblé, en un

fornito, et sin ora non si è ancora cavato alcuna copia, io ne ho da far una per Madama Serenissima mia Signora la quale bisogna che io finisca tutta di mia mano non potendo; giovani lavorarvi atorno senza havere un retratto finito inanzi, sarà bene to giorni avanti che detta copia sia fornita, perchè è ancora da cominciare, et altora se potranno cavar le copie, però se V. E. se contentasse d'una copia in la maniera che esta di presente l'originale, avisandomi se potria fare assai più presto, et percio che io non sono patrone di me stesso essendo obligato al Serenissimo Signor Duca, non posso eseguire con quella prontezza quel tanto che io faria se fosse in libertà... essendomi anco comandato di S. A. S. il quale ni ogni modo bisogna che lo sappia, essendo io obligato di darli conto di tutte le opere, che mi passano per le mani et havendo questo ordine di S. A. Sereniss. non mancaro del canto mio di servire V. E. con ogni diligenza e prontezza a me possibile et qui per fine con ogni debita reverenza humilmente a V. E. m'inchino e bacio le mani. Di V. E. Humiliss. et devotiss. servitore,

FRANCESCO PURBIS

1. Voyez la *Gazette des Beaux-Arts*, années 1866 et 1867, le premier et le second

mot, que ce n'était point faire assez cas de ses qualités personnelles que de les soumettre à cette besogne de flatteur des passions du souverain. Rubens était donc revenu d'Espagne sans être passé par la France et s'être mis à la disposition des créatures dont la beauté séduisante ou l'agrément des traits et de la carnation auraient pu lui être signalés, pour être représentés ensuite à Monsieur de Mantoue. Cette commission, nous l'avons dit, lui avait été donnée dans les derniers mois de 1603. Dans ce temps, en effet, ce prince avait conçu le projet original d'avoir en ses galeries une *chambre des beautés*. Cela remet en mémoire la fantaisie moderne d'un autre prince. Et n'est-ce point le cas de dire encore une fois que rien n'est nouveau sous le soleil? Le roi de Bavière, en effet, Louis Ier du nom, lui aussi, voulut avoir une chambre pareille de jolies portraitures, dans laquelle la préséance fut donnée, par son ordre, à l'image de cette brune fille, alors Lola Montès, depuis comtesse de Landsfeeld, qui avait ému ses vieux ans. Ce bon roi n'avait donc rien inventé, puisque, dans cette invention, Sa Majesté avait en Monsieur de Mantoue un véritable prédécesseur! Il faut cependant dire que Vincent de Gonzague avait eu sur Louis Ier cet avantage de se prémunir de la clémence du ciel pour excuser cet ouvrage un peu bien profane, car en même temps qu'il avait commandé la portraiture des belles filles et des dames les plus belles, il avait aussi voulu avoir l'image des plus célèbres madones honorées dans la chrétienté. Nous parlons à coup sûr, et voici comment il terminait une dépêche du 11 février 1604 au seigneur Carlo Rossi [1], l'un de ses confidents, alors en mission en France :

Présentement, je fais faire une chapelle dans laquelle je veux réunir les copies les plus fidèles possible des images de Notre-Dame qui opèrent ou ont opéré des miracles dans les diverses parties du monde. Aussi Votre Seigneurie trouvera-t-elle bon de me

article sur *Pierre-Paul Rubens, peintre au service de Vincent Ier de Gonzague*, 1600-1608.

1. Ce gentilhomme fréquenta beaucoup la cour de France sous le règne de Henri IV et de Marie de Médicis. Il y vint chaque fois au nom du duc et de la duchesse de Mantoue. Le 2 juin 1603, la reine écrit à sa sœur Éléonore : « Le retour du seigneur Carlo Rossi par de ça ma apporté divers contentemens, ayant premièrement esté très-aise de le veoir comme un personnage que j'ay toujours affectionné. » En 1606, alors que la Duchesse était à la cour de France, on écrivait au Duc : « Le duc de Nevers viendra en Italie avec Madame; la sœur du seigneur Carlo Rossi ira aussi avec la femme de ce seigneur, qui est une belle personne et par-dessus tout a les plus belles mains du monde, le plus doux parler, et respire les plus élégantes manières. » 26 juillet 1606. Cette jolie femme s'appelait l'*Arriga*. Je trouve cette note dans une dépêche de Paris, le 4 août 1604 : « Jeri il S. Carlo Rossi sposò l'Arriga. Hoggi se ne fa il banchetto à San-Clou in casa di Gondi dove il Re e la Regina sono andati a desinare e di là a San-Germano. »

faire représenter celles qui, dans ce royaume, sont en grande dévotion. elle indiquera les endroits et toutes les particularités. Je ne regarderai point à la dépense, je les veux faites de bonne main.

Puis, je fais faire une chambre dans laquelle je me propose de réunir les *portraits de toutes les plus belles dames du monde, princesses ou particulières*. Je voudrais donc aussi que Votre Seigneurie prît la peine de me procurer les portraits des plus renommées en beautés dans le royaume. Je ne parle pas seulement des vivantes, mais même de celles qui sont mortes, qu'elles aient été princesses ou de toute autre condition. Je m'en remets à Votre Seigneurie pour les soins à faire apporter à ces ouvrages, et tous seront payés fort promptement [1].

Il eût été piquant de retrouver le rapport qu'a dû adresser le courtisan à son souverain! Ce bonheur n'a pas été le nôtre [2]. Mais la chose fut certainement exécutée, car un voyageur français qui passait à Mantoue fort peu d'années plus tard, en 1611, et qui a laissé de son voyage un journal manuscrit conservé à la Bibliothèque impériale, dit, entre autres choses, celle que voici : « Dans la garderobe du duc y a mille sortes de singularitez, tant en habillemens, meubles, statues, portraits, que pierreries, vases riches d'or, d'argent, christal, etc. En une chambre sont painctes les principalles villes du monde, *en une autre les plus belles dames d'Italie, France, Espaigne.....* [3]. » Monsieur de Mantoue parut

1. Archives de Mantoue. *Minute delle Lettere*. « Al presente faccio fare una capella nella quale desidero d'havere li ritratti più simili che sia possibile delle imagini di Nostra Signora che fanno o hanno fatto miracoli in diverse parti del mondo. Sarà perciò contenta V. S. di farmi fare quelle che sono in cotesto Regno di famosa divotione in quella miglior forma che potrà, il nome de luoghi, et altre particolarità, che non guarderò spesa ma che desidero che siano fatti di buona mano.

« Di più faccio fare una camera nella quale penso di raccogliere li ritratti di tutte le più belle dame del mondo così principesse come dame private, onde vorrei che parimente V. S. si pigliasse pensiero di farmi havere li ritratti di quelle più famose di bellezza di cotesto regno non tanto vive quanto morte, e non tanto principesse quanto d'altra conditione, rimettendo a V. S. l'esquisitezza della pittura, che da me sarà pagata prontissimamente. »

2. Nous trouvons seulement dans une lettre du 4 avril que le sieur Carlo Rossi annonce au Duc l'envoi de trois portraits.

3. Bibliothèque impériale. Département des *manuscrits*, n° 19,013, page 99. « Mantoue, belle ville de Lombardie située au milieu d'un lac qui a plus de 20 mil de circujt et en sa plus grande largeur environ 2 mil. Le fleuve Mincio venant du lac de Garde fait ce lac puis de là se va emboucher au Pô. L'estat du duc de Mantoue confine au Piedmont, au Milanais et Genevois par le Montferrat, par le duché de Mantoue, aux Vénitiens par Vérone et Bresse. La ville de Mantoue est très-belle, forte, grande, bien peuplée, riche de grands trafics, a de circuit 4,000, huit portes et environ 50 mil habitants.

Le palais du duc est très-grand, beau et logeable, car outre les apartemens pour-

surtout enflammé pour la formation de ce bel œuvre en l'année 1607, précisément après que Porbus était revenu de la cour de France. Or, la mission refusée par Rubens, Porbus l'avait-il acceptée? Assurément oui. Ce serait méconnaître la diversité possible du caractère des hommes que de ne pas comprendre aussitôt combien différaient de sentiments et de manières ces deux peintres venus du même pays de Flandre à cette cour de Mantoue par des chemins différents et en des circonstances qui n'avaient rien de commun entre elles. Rubens se sentait apte et propre à de grands destins: il avait conscience innée de la valeur à laquelle il atteindrait dans la pratique des arts; le feu sacré, chez lui, animait son âme, son cœur, son esprit et ses sens de véritable artiste. Et puis il y avait en cet homme un je ne sais quoi de race qui lui donnait des instincts de grand seigneur. Il devait être malaisé de le gouverner, de lui commander. Son attitude personnelle devait exiger certains égards de la part même de ses patrons. Tel n'était point Porbus. Bon peintre de portraits, engagé à la cour de Mantoue précisément pour en faire, obéissant, en bon courtisan, à son prince, tout prêt à ses volontés et désirs, il était bien plus fait pour plaire au Duc que son fier compatriote. De nature souple, ami de la cour, il y avait en lui autant du chambellan que du peintre. Aussi le voyons-nous beaucoup plus souvent près de la personne du souverain que nous n'y voyons Rubens. Certes il ne dut mettre aucune difficulté à peindre et à représenter tout ce que Vincent Ier trouva bon de faire peindre et représenter. Nous l'allons d'ailleurs voir à l'œuvre en son voyage à Naples. S'il y va, c'est pour deux choses : acquérir des tableaux et faire plus ou moins secrètement le portrait d'après nature des plus charmantes personnes. Le Duc lui en donna la mission formelle. Le peintre ne pouvait qu'y trouver son compte, et rien ne prouve qu'il ne l'y trouva point en effet. Nous inclinons d'ailleurs à croire que plus d'un des portraits des jolies filles et des belles dames déjà exécutés en 1607 pour la Salle des beautés l'avait

le feu duc et ses trois fils, il y a encore force autres logis tout pareils et prets à recevoir princes et ambassadeurs, comme lorsque nous y passames y estoit logé le Sr de Marcillac envoyé par la Reyne pour se condouloyr de la mort de sa seur. Dans ce pallais, il y a une belle salle de theatre fort magnifique pour représenter des comédies. Et y a grande quantité de rares et précieux meubles et peintures, et entr'autres les Triomphes de Cesar de la main du fameux painctre Andre Mantegne... Il y a de beaux jardins qui respondent sur le lac, une belle esquirie ou il y a plus de 150 chevaux de toute sorte, coursiers turcs, d'Espaigne, barbes, frisons, etc... »

Ce manuscrit contient diverses matières, parmi lesquelles ce « Voyage en Italie, » pages 100 à 139. Ces voyageurs étaient partis de Paris le 18 d'octobre 1611. Nous ignorons quels ils étaient.

été par lui, d'après des dessins envoyés des cours et pays étrangers. Le Duc en avait commandé partout, et partout des dessins à un ou deux crayons sont choses de prompt et facile achèvement. Arrivés à Mantoue, livrés à Porbus, rien de plus facile pour lui que de s'en inspirer. Néanmoins, nous avons une preuve qu'à Gênes, à cette même époque, en 1607, on était occupé à peindre pour le service du Duc quelques belles Génoises de condition, et que le peintre n'était point notre Porbus, puisqu'alors il était à Mantoue. Gianettino Spinola, jeune seigneur parmi la noblesse de cette république fortunée, touche un mot des portraits désirés par Son Altesse dans une lettre qu'il lui adresse à l'occasion des fêtes de Pâques. Il se dit le serviteur empressé du prince; il assure qu'il a à cœur tous ses commandements, et particulièrement ceux qui sont relatifs aux *portraits*, « lesquels seraient tous finis, si ces dames ne s'étaient pas excusées sur le carême pour n'avoir pu se prêter aisément au pinceau du peintre; cependant deux sont finis et les autres se feront[1]. » Au mois de mai suivant, pour ce qui était de Gênes, l'œuvre était accomplie : « Les portraits sont terminés, écrit messer Spinola; il n'en manque plus qu'un, la dame a été indisposée. Elle va mieux maintenant, le portrait se fera, et je les enverrai tous à Votre Altesse[2]. » Ainsi se forma peu à peu la Salle des beautés pour le palais ducal de ce capricieux, fantaisiste et *dilettante* Monsieur de Mantoue, qui, au mois d'août de la même année où il avait si bien fait travailler à Gênes nous ne savons quel artiste, mandait à Naples son bon peintre Porbus pour semblable et équivalente besogne.

IV.

MISSION PARTICULIÈRE DE PORBUS A NAPLES.

Au mois d'août de l'année 1607, François Porbus se trouvait à Rome et le duc de Mantoue à Gênes. Il y a lieu de croire que les instructions que le prince avait données au peintre sur ce voyage avaient été faites de vive voix, car nous n'avons pas rencontré le moindre avis de son départ dans les papiers de Mantoue. Nous eussions même ignoré qu'il fût allé

1. Archives de Mantoue. E. XXII. 3. *Lettere di Genova...* « Et che mi starà simpre a cuore di eseguir i suoi comandamenti benche minimi, si come mi stà quello *delli Ritratti* li quali sariano finiti tutti, ma queste donne in questa quadragesima non hanno voluto dar la comodità ne però sià fatto duo, si altri si faranno. »

2. *Id., ibid.*

dans cette capitale, si l'occasion ne s'était présentée pour Monsieur de Mantoue d'écrire à son peintre afin de lui dire de passer de Rome à Naples, où il serait à même de lui faire service. La lettre que reçut Porbus fut la suivante, en date du 2 août :

A FRANÇOIS, PEINTRE.

Nous sommes avertis par Don Ottavio Gentili qui réside pour nous à Naples que dans l'héritage du prince de Conca se trouvent plusieurs tableaux originaux de Raphaël, de Titien, d'Albert Durer et autres vaillants maîtres, selon que vous le verrez par la note annexée. Nous désirerions les avoir pour notre galerie, et nous savons que la négociation restant peu connue ne serait pas difficile. Nous désirons donc que puisque vous vous trouvez de ce côté, vous vous portiez à Naples, et que, vous adressant audit don Ottavio et au prince de San Severo avec nos lettres ci-jointes, vous fassiez en sorte de voir ces tableaux, que vous les regardiez avec la plus grande attention pour nous certifier s'ils sont originaux et en bon état. Après avoir traité du prix avec qui sera commis pour les vendre, soit par l'intermédiaire de Don Ottavio ou du prince, selon que tous deux le croiront convenable, vous les tiendrez au meilleur marché possible. Peut-être réussirez-vous, puisque ces tableaux sont peu connus. Vous nous rendrez compte de tout selon votre appréciation, afin que nous puissions vous dire notre décision que vous attendrez chez Don Ottavio, et qu'avant votre départ vous puissiez conclure et nous les envoyer. Nous écrivons au prince de San Severo, pour que pendant le temps de votre séjour à Naples il vous procure la facilité de portraire quelques dames des plus belles de cette ville, affaire en laquelle nous vous prescrivons d'agir en toute diligence et brièveté. Soyez assuré que vous nous serez en cela très-agréable. Là où le prince de San Severo vous manquerait, vous vous retournerez du côté de Don Ottavio; faites en sorte de nous donner en cette affaire quelque chose d'exquis. Quant à la dépense du voyage et du reste, Magni vous donnera ce dont vous aurez besoin [1].

Or, en même temps que le Duc adressait de Gênes à son peintre cet ordre de se rendre à Naples, la Duchesse, ignorante des volontés de son mari à cet égard, et sollicitée par sa sœur la reine de France pour qu'elle envoyât Porbus à la cour afin d'y travailler pendant quelques mois, lui adressait de Mantoue l'ordre de revenir le plus tôt possible. Une dépêche du résident de cette cour à Rome, Giovanni Magni, en date du 18 août,

1. Archives de Mantoue. *Minute delle Lettere.* 2 Agosto 1607. Mantua Francesco Pittore. « Da Don Ottavio Gentili che risiede per noi in Napoli siamo avisati, che nell' eredità del Principe di Conca siano restati alcuni quadri originali di Raffaele, di Titiano, d'Albero Durer et di altri valenthuomini..., etc.

« Al signor Principe di San Severo scriviamo che nel tempo che occorrerà trattenervi a Napoli vi faccia haver comodità di ritrar alcune Dame delle più belle di quella città nel che vi incarichiamo usar ogni diligenza e brevità : sicuro che farete cosa gratissima, et in quello che potesse mancar il Principe, procurareti con Don Ottavio di far in maniera che ci portiate in questo genere qualche cosa esquisita... »

nous initie à ces détails, et c'est par lui que nous savons que Porbus, voulant contenter le souverain et la souveraine, se résolut à partir aussitôt pour Naples, en priant le résident de promettre en son nom à la Duchesse qu'il serait de retour à Mantoue dans un mois [1]. Sur ces entrefaites, Éléonore écrivait à Vincent Ier ces quelques mots :

J'oubliai d'aviser Votre Altesse que la reine la prie bien de lui envoyer François, peintre, pour deux ou trois mois; elle lui promet de le renvoyer après ce délai. Je supplie Votre Altesse de me donner cette satisfaction [2].

La réponse du prince a dû être facile. Porbus avait quitté Rome le 18 août, la lettre de la Duchesse était du 28. La reine de France dut donc attendre.

Les premières nouvelles du peintre furent données par don Ottavio Gentili. Arrivé à Aversa, Porbus n'avait pu continuer le voyage : tombé malade, il y pensa mourir [3]. Dès qu'il se connut mieux, il se fit conduire à Naples, où il arriva le 4 septembre, mais dans un état qui lui permettait peu de se mettre aussitôt à l'œuvre. Dans le but de consoler le Duc, don Ottavio, en lui faisant part de l'accident qui afflige son peintre, et répondant à l'article des portraits des jolies femmes, lui dit qu'il se trouve présentement à Naples un autre peintre flamand qui les a presque toutes représentées, et qu'après avoir vu ces portraits, rapport sera fait à Son Altesse pour savoir d'elle son sentiment à cet égard [4].

1. Archives de Mantoue. E. XXV. 3. *Dépêches de Rome.* Correspondance de G. Magno. Lettre du 18 août, adressée *al signor Chieppio, consigliere di S. A. S.* : « Con lordinario di Madama Sereniss. per il signor Francesco, pittore è concorso un altro del Seren. S. duca che si transferisca a Napoli a veder certi quadri di pitture, per lo che trovandosi esso S. Francesco molto ambiguo della risolutione, ha voluto che il signor Comendatore Langosco et io lo soccoriamo de consiglio, poiche luna e l'altra è assai urgente comissione et che lui se propone con egual volontà il servitio dell' una et l'altra di dette Altezze..... Ha promesso che dentro ad un mese si tornarà a Mantova per obedir poi a Mad. Ser[a] essendo partito questa maltina alla volta di Napoli... »

2. Archives de Mantoue. *Minute delle lettere.*

3. *Ibid. Correspondance de Naples.* Don Gentili au Duc, 28 août 1607 : « Gionse ad Aversa alli 22 del corrente il signor Francesco, pittore di V. A. e lio è restato amalato con non poco pericolo della vita pero con l'aiuto di nostro signor per la nov che ne ho avuta due giorni sono, sta alquanto meglio e guarito che sia, verrà a Napoli et vedrà li quadri del s[r] Principe di Conca, etc. »

4. *Ibid. Naples.* Don Gentili au Duc, 4 septembre .. : « Quando sarà in essere poter andare a volta, saremo insieme a veder li quadri et anco dal s[r] Principe di S Severo, et tra se et io, vedremo che V. A. restì servita di quel maggior numero ritrati che ne nostrà far il s[r] Francesco. Vi è qui un altro fiamengo che li hà fatti qu tutti, però si faranno veder dal sudetto a poi si farà relatione a V. A. se le vorà... »

Le 15 septembre, Porbus n'est pas encore complétement guéri. Il a pourtant vu les portraits de quelques-unes des dames faits par le Flamand dont a parlé don Gentili. Il ne trouve pas que l'ouvrage en soit mauvais; s'il ne peut absolument pas travailler, le Duc pourrait se contenter de ceux-ci pour sa chambre; il en portera un avec lui à Mantoue; il a vu quelque bonne chose que le Caravage a peinte à Naples et qu'on pourrait acheter; tant qu'il ne sera pas mieux, il ne remettra pas la lettre qu'il a pour le prince de San Severo. C'est toujours don Ottavio qui donne ces nouvelles [1]. Enfin, à dix jours de là, le 25 septembre, Porbus adresse lui-même à son souverain le document suivant :

Sérénissime seigneur, mon seigneur et maître très-vénéré,

L'indisposition dont jusqu'à présent j'ai été tourmenté est cause du retard apporté au service de Votre Altesse. C'est pour mon plus grand déplaisir, car j'avais l'ambition de servir Votre Altesse avec toute promptitude pour pouvoir être de retour à Mantoue et complaire aussi à Madame Sérénissime. En même temps, en effet, que j'eus commission de Votre Altesse de me rendre à Naples, je reçus la nouvelle du désir qu'avait Madame que je retournasse le plus tôt possible à Mantoue. Je pensai prendre conseil du commandeur Langosco et du seigneur Magno sur ce que j'aurais à faire. Ils étaient d'avis que le mieux était que j'allasse aussitôt à Mantoue, disant que Votre Altesse approuverait ma promptitude à obéir à Madame, puisque l'affaire dont il s'agissait était pour le compte de la reine de France, sa sœur. Moi, au contraire, poussé par le désir de suivre les commandements de Votre Altesse, j'étais d'avis que je pourrais m'en acquitter très-promptement et ne pas mécontenter en même temps Madame; mais la mauvaise fortune a voulu que je fusse assailli par cette maladie, qui me fut cependant pronostiquée à mon départ de Rome, eu égard à la saison, qui est la plus mauvaise de l'année pour faire ce voyage. Enfin, grâce à Dieu, je me trouve maintenant sans fièvre, mais je me sens mou, fatigué et de peu de souffle, et je n'ai pu rien faire encore relativement aux portraits que désire Votre Altesse. Je m'efforcerai cependant pour y mettre promptement la main et faire au moins *celui* dont parle Votre Altesse dans sa dernière lettre à don Ottavio, et peut-être aussi quelque autre, si la facilité que me laisseront ces dames correspond au peu de temps que j'ai à rester ici. Les femmes qui ont réputation de beauté à Naples sont en petit nombre, et on en pourrait avoir les portraits de la main d'un Flamand très-bon peintre qui les a tous faits. J'ai traité avec lui du prix : il ne veut pas moins de 10 ducats par tête. Chacun est de la grandeur de ceux qui sont dans le *camerino* (petit salon) de Votre Altesse. Si donc Votre Altesse veut en faire la dépense, je sais qu'elle sera très-bien servie, et qu'il n'est personne à Naples qui pourrait faire mieux que ce Flamand. Je n'ai pu encore aller chez le prince de San Severo, par suite de ma maladie; j'y serais, du reste, allé ce matin; mais don Ottavio, qui lui aussi est conva-

1. Archives de Mantoue. *Naples.* Don Gentili au Duc, 15 septembre 1607 : « Il fiamingo non è ancor libero di febre. Ha però visto li ritrati di alcune dame principali che ha facto questo altro fiamengo che habbia qui, et dice che sariano buoni per il camerino di V. A. quando lui non potesse far li originali... Ha visto ancora qualche cosa di buono di Michel Angelo Caravaggio che ha fatto qui, che si venderano. »

lescent, ne pouvait m'accompagner; mais nous ne manquerons point à nous rendre chez lui et nous mettre en mesure d'aller à Vico pour voir les tableaux du prince de Conca, selon les ordres de Votre Altesse. Comme je désire m'en aller le plus tôt possible, je laisserai à don Ottavio la liste des prix, selon les conventions d'achat, et je dirai comment on devra les emballer pour qu'ils n'aient à souffrir aucun dommage pendant le voyage. J'ai vu ici deux très-beaux travaux de Michel-Ange Caravage: l'un est le Rosaire et fut fait pour un autel; il est grand de dix palmes; on n'en veut pas moins de 400 ducats; l'autre est un tableau de moyenne dimension et peut convenir à un appartement; les figures sont moyennes: il représente Holopherne et Judith; on en veut 300 ducats. Je n'ai fait aucune offre, ne sachant pas les intentions de Votre Altesse. On m'a toutefois promis de ne le pas vendre jusqu'au reçu de l'avis de Votre Altesse, à laquelle je présente ma très-humble révérence, et dont je baise les sérénissimes mains, priant le Seigneur Dieu qu'il lui accorde longue et très-heureuse vie.

De Naples, le 25 septembre 1607.

De Votre Altesse Sérénissime,

Le très-humble et très-devoué serviteur.

FRANÇOIS POURBIS.

Au Sérénissime Seigneur, mon seigneur et patron très-respecté, le seigneur duc de Mantoue et de Montferrat [1].

Deux jours après, don Ottavio donnait des nouvelles des tableaux désirés par Monsieur de Mantoue. Le vice-roi ne voulait les vendre que tous ensemble. Le peintre Porbus venait d'en adresser une liste imprimée à Son Altesse. La somme serait de 5,000 écus environ. Ceux que le peintre a distingués vaudraient, selon lui, 2,840 écus d'or. On voudrait vendre aussi les médailles [2]. Puis, à la date du 9 octobre, don Ottavio encore annonce que la négociation des portraits des dames est entamée.

Le peintre, dit-il, va chaque jour dans la maison du prince de San Severo, où doivent se rendre les dames dont Son Excellence veut faire faire le portrait pour Votre

1. Archives de Mantoue. E. XXVI. *Correspondance de Naples.* Porbus au duc de Mantoue : « La indispositione, che sin hora, mi ha travagliato è stato causa della prolongatione del servizio di V. A. non senza grandissimo dispiacere per il desiderio ch' io havea, stando sano, di servire V. A. con ogni prontezza e brevità..... Però grazia del signor Iddio io mi retrovo ora del tutto netto di febre, ma fiacco et debole co poco fiato, si che non ho potuto ancora operar cosa alcuna intorno i retratti che V. desidera, mi sforzarò però quanto prima potrò di mettervi la mano et far almeno que che V. A. accenna per l'ultima sua a D. Ottavio et anco qualche altra, se la commo delle dame corrisponderà al poco tempo ch' io ho de restar quà, quelle che sono ter per belle sono in poco numero, et la copia di esse se potranno havere di mano fiamengo valent huomo, che li ha quasi tutti, et io no trattato seco del prezzo, ma vuol manco de 10 ducati del pezzo della grandezza di quelli del camerino. Se a parerà poi di fare quella spesa, io so che ella resterà servita assai bene, et che in Napoli da niun altro potrebbe esser servito meglio... »

2. Archives de Mantoue. E. XXVI. 3. *Correspondance de Naples.*

Altesse. Jusqu'à présent il n'en a été terminé qu'un. Le jour où devait poser la Spinelli, elle dut aller à la campagne et ne revint qu'hier au soir, si bien qu'elle pourra sans doute poser demain. Elle en a montré le plus grand désir lorsque la princesse, sœur du prince San Severo, lui en a parlé. Votre Altesse en entendra tout le détail de la bouche de son peintre [1].

Ce n'était pas seulement de l'année 1607 que datait le caprice de Monsieur de Mantoue à l'endroit de ces dames napolitaines. Son Altesse en avait connu la compagnie très-brillante alors qu'en 1603 elle s'était rendue à Pouzzoles, puis à Naples, où, arrivée en avril, elle avait séjourné jusqu'en juin [2]. Les plus belles fêtes, les plus agréables soupers lui avaient été offerts, soit chez don Pedro de Tolède, soit chez le cardinal Alquaviva et chez divers seigneurs. A Pouzzoles même, on avait réuni, pour la joie des yeux de ce bon compagnon, quarante des plus jolies dames : ce fut une fête où l'on vint en travesti, et où Monsieur de Mantoue fit plus d'une captive. A Naples, il demeurait à Chiaia, chez don Pedro. Ce n'était que faste et agrément. Aussi les plus charmants souvenirs étaient-ils demeurés en l'esprit, voire au cœur de cet homme essentiellement voluptueux. Nous pensons que l'ambition d'avoir entre autres, et préférablement à tous autres, un joli portrait de cette dame Spinelli tant recommandée à Porbus et à don Ottavio, date de ce voyage. Les rencontres de la belle n'étaient pas chose facile et commode pour le peintre. Il y avait, comme dans les comédies, un mari très-jaloux. Don Ottavio écrit le 16 octobre :

En attendant, le peintre ne perd pas de temps; chaque jour il travaille à quelque portrait, mais non sans les plus grandes difficultés. Le prince de San Severo et sa sœur font tout ce qu'ils peuvent. On n'a point encore fait celui dont m'a parlé le seigneur Chieppio, et que Votre Altesse désire tant. Cependant nous l'aurons, parce que la belle a l'ambition d'être faite; mais il faut agir avec beaucoup de prudence, en raison de la jalousie du mari [3].

Il fallait, en effet, que cette jalousie de l'époux fût bien redoutable,

1. Archives de Mantoue. E. XXVI. 3. *Correspondance de Naples.*

2. *Ibid.* D. X. *Filza* 407. Voy. *Narrativo di tutto il viaggio di S. A. nel regno di Napoli.*

3. *Ibid. Correspondance de Naples.* Don Ottavio Gentili au Duc, 16 octobre 1607 : « ... Ma intanto il pittore non perde tempo perchè va facendo qualche ritratto se bene con grandissima difficultà si possono havere, pure il signor principe di San Severo con la signora sua Sorella vano facendo quello che possono. Per ancora non si è fatto quello che mi scrisse il signor Chieppio che V. A. desiderava ma si havrà perche *lei desidera di esser fatta,* ma bisogna andar molto cauto *per la gelosia del marito.* »

car, en dépit de tant de protections, de moyens et de complaisances, Porbus, lassé d'attendre, quitta Naples dans les premiers jours de novembre et ne revint à Mantoue [1] qu'avec deux portraits de ces belles, dont pas un de la Spinelli! Si plus tard Monsieur de Mantoue fut au comble de ses vœux en le recevant avec divers autres, ce fut grâce au choix que Porbus avait fait d'un peintre pour suffire à cette besogne délicate et grosse d'embûches. Don Ottavio avait continué d'y prêter bonne main, non moins que le bon prince de San Severo et sa complaisante sœur [2]. Quant aux tableaux de l'héritage du prince de Conca, Porbus ne conclut rien pendant son séjour et préféra aller lui-même exposer les faits et les conditions à son patron. Aussi n'avons-nous plus rencontré de lettres de lui sur cette double négociation des tableaux de maîtres pour la galerie ducale et des portraits de femmes pour la Salle des beautés.

V.

DERNIER SÉJOUR DE PORBUS A MANTOUE, D'OU IL PART POUR SE RENDRE EN FRANCE ET OU IL S'ÉTABLIT.

1608-1610.

L'année 1608 fournit peu de documents sur le peintre. Nous rencontrons son nom dans un billet de la Duchesse, daté de Mantoue le 3 mars et adressé au Duc, alors en route pour se rendre à Turin, aux noces de son fils avec l'infante de Savoie. « Cette lettre, dit-elle, sera remise à Votre Altesse par François, peintre, et je lui accuse le reçu des 10,000 écus qu'elle a envoyés de Casale... François donnera à Votre Altesse des nouvelles d'ici et lui dira combien je suis désireuse d'avoir des siennes. Je la

1. « Si sono visti li quadri del signor principe di Conca quelli sono per la maggior parte originali come V. A. intenderà dal S. Francesco pittore. Quel che di più se retrova in questo studio, ne havrà piena relatione a boca del sudetto quale partirà con questo procaccio, se affato sarà spedito di fare li ritratti che con grande fatica ha potuto cominciare et credo che non saranno se non due. » Don Ottavio au Duc. Naples, 30 octobre 1607.

2. « Doppo di haver usate tutte quelle diligenze possibili per che V. A. restasse servita del ritratto che particolarmente V. A. bramava, finalmente quando pensava di haverne persa ogni speranza, si è fatto *con arte di chi desiderava che V. A. l'havesse*. Come sia passato questo fatto non ho ancora potuto intender bene... Ma sia come si voglia, il ritrato si mandarà insieme con li altri fatti che saranno, quali però non manco di solicitare. » Don Ottavio au Duc. Naples, 20 novembre 1607. Tous les portraits annoncés furent envoyés au mois de janvier 1608.

supplie de me faire savoir quelque chose de la comédie de Rinuccini... » Rien de plus.

Puis vient le moment du voyage de Monsieur de Mantoue aux Flandres et en France. Son absence dura plusieurs mois. A-t-il emmené Porbus avec lui? Nous n'en avons d'autre indice que le peu de mots rencontrés par hasard dans une lettre de l'archiduchesse du Tyrol, Anne-Catherine, sœur de Vincent Ier : « Je supplie Votre Altesse de me faire faire une copie du portrait que messer François fit de la princesse Anne, ma fille, *lorsque Votre Altesse passa par ici la dernière fois qu'elle alla en Flandre.* » Mais cette preuve n'est point absolue, car il se pourrait que le Duc eût amené son peintre chez sa sœur et l'eût laissé à Inspruck, où il fut, le 27 juin, pour y faire le portrait de sa fille. Rien de plus vague donc et incertain que ces données. Le dépouillement si minutieux que nous avons fait des correspondances de France, de Lorraine et de Flandre, à cette époque du voyage de Vincent Ier, ne nous a pas fourni pour une seule fois le nom de Porbus comme ayant fait partie de la suite de ce prince. D'une autre part, il serait surprenant que Vincent Ier, qui n'avait pas emmené Rubens avec lui pour un pays qui était la terre natale du peintre, ne se fût pas fait accompagner au moins de l'autre Flamand à sa cour, François Porbus. Quoi qu'il en soit, le voyage s'effectua dans les plus belles et intéressantes conditions. Le Duc visita les Flandres plus en artiste qu'en prince; il parcourut la Hollande, s'arrêta à Anvers et de là passa en France, où le Roi et la Reine lui firent grand honneur. Le bon curieux, Pierre de l'Estoile, dit en son journal du mois de septembre 1608 :

Le duc de Mantoue, beau-frère de la roine, venant d'Italie, arrive à Paris le samedi 27 de ce mois, jour de saint Kosme, et est bien veu et receu de Leurs Majestez, qui le logent dans le Louvre, près leurs personnes. Prince accort, magnifique, fort et robuste, grand joueur et grand chasseur, le revenu duquel on estime à trois cent mil escuz.

Et plus tard, en octobre, ce bon Parisien ajoute :

Le mercredi 15 de ce mois, le roi, après avoir sejourné à Paris près de trois semaines avec le duc de Mantoue, auquel il faist veoir les beautés et singullaritez de sa bonne ville et la plus belle, comme je le croy, de celle que regarde le soleil, en partist pour aller avec ledit duc à Fontainebleau. Et comme il lui avoit fait montre de la superbe grandeur et magnificence qui se remarquent aux bastiments somptueux et embellissements de toutes sortes qu'il y a faict faire depuis la reduction d'icelle sous l'obeissance de S. M., aussi le voulut-il contenter de ses belles maisons de champs, non moindres en superbe et magnificence que ses villes, et le proumener à Mousseaux, Saint-Germain et autres lieux de plaisance qu'il a fait accomoder des plus exquises

raretés et singularitez qui se puissent voir. Pendant que ledit duc demeura à Paris, les festins, ballets, tournois avec les dames et le jeu y eurent la vogue, principallement le dernier, que le duc rencontra plus favorable pour lui, ainsi qu'on disoit que non pas le roy qui y laissa de ses pistolles. Leur jeu ordinaire estoit à trois dés, et ce dans des cornets faits exprès, d'où on jetoit le dé pour éviter à la piperie.

Il n'y a guère à douter que, si Porbus fut du voyage, il n'ait eu fort à faire avec les dames pour le compte de Monsieur de Mantoue qui pensait toujours à l'embellissement de la *Salle des beautés*. Les fêtes finirent vers le 22 octobre, qui fut le jour où le Duc quitta la cour. « Nous le festoyâmes, dit Bassompierre, l'un après l'autre, nous fismes devant lui le ballet des *Dieux marins*, et puis nous courusmes la bague masqués à l'arsenal. Le roi le mena de là à Fontainebleau. Il prit congé du roi qui le conduisit jusqu'à Nemours et me commanda de l'accompagner jusqu'à Montargis. » Il se rendit à Marseille pour aller ensuite à Florence, d'où il revint à Mantoue le 27 novembre. Dès la date du 19 du mois suivant, l'archiduchesse Anne-Catherine écrivait d'Inspruck :

Ma fille Anne fait prier Messer François (Porbus) que, lorsqu'il finira son portrait, il veuille faire la coiffure à l'espagnole, non à petites frisures comme étaient Madame et la duchesse de Lorraine, quand elles furent ici, mais à plus larges ondes sur le front, et comme les avait l'Infante dans le petit portrait que me montra Messer François à son passage ici, etc.

Et comme le Duc répondait aussitôt à sa sœur l'archiduchesse :

Je donnerai à Messer François les avis dont Votre Altesse me fait part au sujet du portrait de madame l'archiduchesse Anne, et je ne doute pas qu'il s'y conformera...

Il en faut conclure que si Porbus avait fait avec lui le voyage de France et de Flandre, Porbus aussi était revenu en même temps à Mantoue.

Ce sont les dernières nouvelles que nous avons de lui sur sa résidence à cette cour aimable, où il vivait sans nul doute heureux auprès d'un prince si particulièrement épris des beaux-arts, des belles-lettres et de toutes curiosités. Il ne faut pas douter que si, dans l'année 1609, nous le trouvons tout à coup en France, à Paris, c'est que la Reine a prié sa sœur, la duchesse Éléonore, de lui envoyer son peintre pour travailler à des portraits, sauf à lui faire faire retour ensuite à Mantoue. Si nous n'avons aucune information sur ce second appel de la Reine et sur ce nouveau départ du peintre, nous en avons du moins une excellente et certaine sur son séjour et ses travaux. Cette pièce importante est la dernière lettre de Porbus retrouvée par nous dans les papiers de la maison de Gonzague :

elle détermine la date de l'établissement définitif de ce bon peintre de portraits à Paris, elle nous apprend comment il se trouvait à cette cour et en ce pays, où son nom et son talent acquirent une renommée prompte qui fut propre à lui donner la fortune.

Sérénissime Prince, Monseigneur et Patron très-respecté,

Une absence prolongée, un long silence, vous font souvent accuser de négligence et de peu de respect, et comme je désire que Votre Altesse n'ait point occasion de me trouver coupable de telles choses, je me suis résolu à paraître plutôt un peu importun avec la présente, que de risquer a être taxé d'ingrat à l'endroit de la bienveillance de Votre Altesse. J'ai d'infinies obligations pour l'affection qu'elle m'a témoignée, et ces obligations sont telles, que le souvenir m'en suivra partout où je serai. Quant à mon retour à Mantoue, je ne sais en vérité rien de certain sur le moment où Sa Majesté en aura fini avec moi. J'ai encore à travailler pour deux mois à ses portraits, et celui du Roi n'est pas même commencé, la Reine ayant voulu d'abord que je termine tous les siens. Je les aurais finis depuis plus de quatre mois déjà, sans l'impossibilité où j'aurais été de me suffire avec la seule provision que je reçois de Sa Majesté. Le poste que j'occupe auprès de Votre Altesse ne me permet d'ailleurs pas de prétendre à ce à quoi je prétendrais, si j'étais libre. Pendant ce temps, comme il faut que je dépense beaucoup du mien, force m'a été de me pourvoir de la meilleure manière possible pour attendre ainsi la fin du service que j'ai à remplir. Puis je ne sais si Votre Altesse aura bien besoin de moi pour l'avenir. Je m'imagine que désormais elle aura peu l'occasion de m'employer ; aussi dans l'ignorance où je suis de sa volonté, et pour le respect que je lui dois, je ne me suis pas résolu à faire ma fortune ici comme je la pourrais faire, d'après la très-bonne opinion que je vois que l'on a de mes ouvrages. Les particuliers me récompensent largement, car pour un portrait sans les mains je reçois vingt pistoles, et pour les très-petits j'en reçois dix ; ce n'est pas que j'aie fait ce prix moi-même, il vient peut-être de la différence que l'on fait de ma manière avec celle de tous les autres peintres de France. Votre Altesse peut donc envisager d'ici ma petite fortune. Il est en son pouvoir d'en disposer selon son plaisir ; aussi je la supplie et prie très-humblement de me faire cette faveur de m'exprimer sa volonté à cet égard, puisque d'une manière ou d'une autre, tant que j'aurai un souffle de vie, je serai son serviteur très-dévoué et très-obligé et le serviteur de sa maison. Du reste, lors même qu'elle me donnera congé, je ne manquerai point — s'il plaît Dieu — de retourner à Mantoue cet été pour y recevoir les commandements de Votre Altesse, devant laquelle je m'incline en lui faisant révérence, lui baisant les sérénissimes mains et priant Dieu Notre-Seigneur de lui donner tous bonheurs et félicités. De Paris, le 20 janvier 1610.

De Votre Altesse Sérénissime,

Le très-humble et très-obligé serviteur,

F. Purbis.

Au Sérénissime Prince, Seigneur et Patron très-respecté, le Seigneur Duc de Mantoue et de Montferrat [1].

1. Archives de Mantoue. E. XV. 3. *Correspondance de France.* Porbus au Duc de Mantoue. 20 janvier 1610. Paris. « Se per absenza et longo silentio si suol far

Vincent Ier répondit à Porbus :

Messer François, notre affectionné. Nous avons appris avec beaucoup de plaisir que vos affaires à Paris se passaient très-bien, selon que nous l'avez écrit le 20 de janvier et nous voulons espérer que Leurs Majestés, pour ce qui les concerne, vous traiteront bien aussi et de manière que vous n'aurez pas à regretter d'avoir résidé dans leur ville plus longtemps que vous ne le pensiez d'abord. Pour ce qui est de votre retour, nous ne pouvons que vous dire que vous serez traité de la même manière que vous l'avez été dans le passé, et que vous serez toujours le bien vu. Ainsi, votre retour ici dépend tout à fait de votre volonté, car s'il pouvait être de quelque préjudice à une fortune meilleure en un autre endroit, nous verrions avec beaucoup de regret, en raison de l'affection que nous vous portons, que vous puissiez jamais l'imputer à nos persuasions. Voyez donc ce qui vaut mieux pour vous. De toutes manières, nous serons satisfaits de ce que vous aurez décidé. Que Dieu vous garde [1].

Porbus a-t-il répondu à ce message si bienveillant? Il y a tout lieu de

argomento di negligenza e di poca osservanza. . . . . In quanto al mio ritorno per costì, non so alcuna certezza del quando sarò spedito da S. M. havendo ancora da fare per doi mesi a i suoi retratti, et quello del Re non è manco cominciato per rispetto che la Regina ni ha comandato di finire prima tutti gli suoi, i quali più di 4 mesi fà sariano stati finiti, se non fosse per cagione che io non posso mantenermi colla provigione che m' da S. M. et per la servitù che io tengo con V. A. non me conviene pretendere quello che io potria essendo libero, tra tanto bisogna che io spenda molto bene del mio, onde è forza ch'io m'ingegni nel meglior modo ch'io posso per poter aspettare l'esito di questa servitù. Io non sopoi se V. A. havrà più bisogno per l'avvenire de la servitù mia, immaginandomi che ora mai l'A. V. habbia poca occasione d'impiegarmi, onde non sapendo la volontà sua, et per il rispetto che le devo, non ho fin qui determinato di far la mia fortuna in queste bande, conforme la potria fare per havervi acquistato bonissima opinione del opera mia, della quale da particolari me viene largamente remunerata di maniera che per un retratto senza mani ne ho 20 pistole, et da piccolini 10 senza che io ne faccia il prezzo, ma solo per la differenza che fanno di mia mano a quelle di tutti gli altri pittori di Francia; de qui V. A. puo considerar in parte la mia piccola fortuna, la quale sta in poter suo a disponere a suo piacere, onde supplico et prego humilmente V. A. di favorirmi col farmi intendere la volontà sua intorno questo particolare, poiche tanto ad un modo quanto all' altro io sarò tutto il tempo di vita mia devotissimo et obligatisse servitore del A. V. e di casa sua,. . . . . etc. »

1. Archives de Mantoue. *Minute delle lettere*. 1610, 21 mars. « Vincenzo per la grazia di Dio Duca di Mantova e Montferrato. » M. Francesco nostro carissimo. Habbiamo sentito con molto gusto che le cose vostre costi in Parigi passino così bene, come ci scrivete con la lettara de 20 di gennaro, et vogliamo sperare che da coteste maestà sarete anche per quello tocca alla parte loro cosi ben trattato che non haverà a rincrescervi la dimora che haverete fatta se ben pici lunga del vostro pensiero in cotesta città. Quanto poi al ritorno vostro quà non possiamo dirvi se non che quì sarete trattato nella stessa maniera che sete stato per il passato, et che sarete sempre il ben veduto, si che il venirci sta riposto nella vostra volontà, perchè, etc.... Et il signor Dio vi guardi. »

le croire; mais ici s'arrêtent les documents originaux que nous avons rencontrés. Nous savons par ailleurs qu'il ne revint point à Mantoue. Madame Éléonore, sœur de la reine, et Vincent Ier, son mari, protecteurs du peintre, moururent, la première en 1611 et le second au commencement de 1612. Marie de Médicis, qui avait fait venir Porbus à la cour pour qu'il lui fît momentanément service, se trouva donc comme obligée envers lui; elle le déclara « peintre de la reine » dès l'année 1611.

La fortune aidant, Porbus s'établit tout à fait à Paris. Le nombre de portraits qu'il a faits alors fut considérable. Il n'y avait pas un cabinet de curieux qui, jadis, n'en comptât plusieurs. Aujourd'hui les ouvrages de l'artiste sont très-rares. Que sont devenus aussi ces deux grands tableaux qu'il avait peints pour la maison de ville de Paris et qui étaient en si particulière estime, à savoir le tableau de la *Minorité du roi* et celui de sa *Majorité?* Dans le premier, dit Descamps, le roi encore enfant est assis sur son trône; à ses genoux paraissent le prévôt des marchands et les échevins, tous peints d'après nature; dans le second, la couleur vraie et la belle simplicité des draperies font oublier un reste du goût de son père. »

Un grand nombre de portraits des personnages de la Cour a été peint aussi par François Porbus pendant les douze années qu'il y vécut, depuis son départ de Mantoue jusqu'à sa mort. C'était l'usage que lorsque les ambassadeurs des puissances étrangères avaient obtenu leur dernière audience, le maître des cérémonies leur allât offrir, au nom de Leurs Majestés, quelques portraits d'icelles et des enfants de France, peints par quelque bon maître de l'époque : François Porbus, en sa qualité de peintre d'office, eut à faire beaucoup de ces portraits. Trois entre autres ornent aujourd'hui l'une des pièces de l'hôtel de Madame la princesse Mathilde, qui les tient de Venise où ils étaient dans une maison patricienne dont plus d'un personnage avait été ambassadeur à la cour des rois très-chrétiens. Les trois intéressants tableaux dont nous parlons représentent *Marie de Médicis* reine-mère, *Louis XIII* au lendemain de la déclaration de sa majorité, et l'*Anne d'Autriche* en ses jeunes ans. Un « Henri IV » qui est au Louvre, l'*Henri IV au vêtement noir et portant le cordon de l'ordre*, est un petit ouvrage que l'on peut dire classique. La tête est fine et bonne. Il y a dans l'expression tout le sérieux et la raillerie dont ce grand homme et grand roi était capable. Ce travail est aussi de Porbus.

« Dans un état des pensions données en 1618, par le roi ou en son nom, dit M. Jal, je lis : « à Porbus, peintre du roi, pension de 600 livres. » Il demeura en titre jusqu'à sa mort et le registre de Saint-Sulpice, qui le

donne comme enterré aux Petits-Augustins, le 19 février 1622, l'appelle aussi « vivant peintre de la reyne[1] ». A la date du 24 février de l'an de sa mort, c'est-à-dire cinq jours après que le peintre eut rendu l'âme, le personnage qui avait qualité de résident pour le duc de Mantoue à Paris écrivait à Ferdinand de Gonzague[2], son maître, régnant alors :

Au regret universel est mort le seigneur François Porbus, ce très-excellent peintre flamand, ancien serviteur de Votre Altesse et de sa maison serenissime. Il avait formé le projet pour le printemps prochain, une fois rétabli, de retourner à Mantoue, et d'y demeurer jusques à la fin de ses jours[3].

Par une singularité du sort, Rubens, Flamand comme lui, et comme lui jadis pensionnaire des Gonzague, en leur cour de Mantoue, venait d'arriver à Paris, appelé par la Reine[4], dont, comme Porbus encore, il fut le serviteur très-employé. Mais tandis que l'un s'en allait dans la mort, l'autre allait atteindre au plus grand succès et à la fortune la plus brillante.

ARMAND BASCHET.

1. *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire*. Errata et supplément pour tous les dictionnaires historiques d'après des documents authentiques inédits, par A. Jal, ancien historiographe et archiviste de la marine. Page 990. (Paris, Henri Plon, 1867).

2. Ferdinand de Gonzague, deuxième fils de Vincent Ier, qui avait été le protecteur de Porbus et de Rubens. D'abord cardinal, il laissa la pourpre pour l'habit temporel, en décembre 1612, à la mort très-prompte de son frère aîné, François, successeur immédiat de Vincent Ier. Don Ferdinand avait été à la Cour de France en 1606, alors que la Duchesse, sa mère, accompagnée de son peintre Porbus, s'y était rendue pour être marraine du Dauphin. C'était lui qui, à son retour, réclamait avec tant d'instance un portrait de la Reine, ouvrage de Porbus.

3. « È morto con dispiacere universale il signor Francesco Pourbus quell' excellentissimo pittore fiammingo antico servitore di V. A. et della Serenissima sua casa, egli disignava a primavera, riavuto che fosse da codesta sua indispositione di tornarsene costà per finir i suoi giorni. (Giustiniano Priandi au Duc de Mantoue, 24 février 1622, Paris).

4. « Il Rubens è quà chiamatovi della Regina madre per il dissegno della sua galeria. » (Même dépêche).

LORENZO GHIBERTI.

orenzo di Cione Ghiberti, fils de Cione di Ser Buonaccorso, naquit à Florence en 1378, cinq ans avant Donatello[1]. Il descendait d'une famille honorable, probablement originaire de Fiesole[2], qui s'établit à Florence au XIIIe siècle, et dont plusieurs membres remplirent d'importantes fonctions, et dans l'Église et dans la magistrature[3]. Lorenzo était encore très-jeune lorsqu'il perdit son père; sa mère, Madonna Fiore, épousa, bientôt après, un orfévre renommé, Bartolo di Michiele, qui fut plus qu'un père pour Lorenzo, et qui exerça une influence des plus sérieuses sur son avenir. Ils vivaient tellement comme père et fils, que Lorenzo s'appela du nom de *Bartolo* jusqu'à l'âge de soixante ans passés, et il n'aurait probablement jamais repris son nom paternel de *Cione*, si ses ennemis, pour empêcher son élection comme magistrat, ne l'avaient accusé d'être enfant illégitime. Il adressa alors une supplique aux magistrats pour obtenir un arrêt authentique qui le lavât complétement de cette imputation[4].

Tout en apprenant l'art de l'orfévrerie sous la direction de son beau-père, Lorenzo Ghiberti, obéissant à son génie, consacrait une grande partie de son temps à modeler et à couler de gracieuses figurines imitées

1. Vasari (t. III, p. 100) dit que Ghiberti naquit en 1381; mais cette assertion est inexacte, car Ghiberti lui-même, dans le cours du procès qu'il eut à soutenir pour établir sa légitimité, avance qu'il était né en 1378. (Voir *Memor. orig. Ital. di belle arti*, publiés par Gualandi, IVe sér., p. 21.)

2. « Venere, ut fertur, Fesulana ex arte Ghiberti. » (Baldinucci, t. Ier, p. 348.)

3. Fillipo Villani, lib. VI, c. LXXX.

4. Gaye, *Carteggio*, t. Ier, p. 148 et seq.; voir aussi Gualandi, IVe sér., p. 17-31. La supplique est datée du 27 avril 1444.

de l'antique, à faire le portrait de ses amis et à étudier la peinture, pour laquelle il avait un goût tout particulier, ainsi qu'il nous l'apprend lui-même. Ce fut, en effet, comme peintre qu'il se fit d'abord connaître; car, lorsque la peste éclata à Florence, un artiste chargé de peindre plusieurs fresques dans le palais de Carlo Malatesta de Rimini lui persuada de l'accompagner en qualité de collaborateur. Si fidèle aux errements de sa race, renommée entre toutes les maisons princières de l'Italie pour son patronage éclairé des arts, Carlo Malatesta fut un patron moins célèbre que son illustre successeur Sigismond Pandolfo; il a cependant des titres à notre reconnaissance. Son amour pour les lettres et pour l'éloquence lui valut le surnom de *Caton*, et son biographe affirme que, gouvernant comme un prince et comme un père, il fut aimé et respecté de ses sujets et de ses vasseaux, aussi heureux de sa bonne administration qu'il était fier de leur fidélité [1].

Frappé du talent déployé par Ghiberti dans les fresques dont il avait orné une des salles du palais, Carlo Malatesta lui fit de si brillantes promesses et lui offrit un si bel avenir, que Ghiberti, il nous le dit lui-même [2], se serait certainement établi à Rimini, n'eût-il au même moment reçu une lettre de son beau-père, qui lui apprenait que la seigneurie de Florence et la corporation des marchands venaient de promulguer un décret invitant les meilleurs artistes italiens à concourir pour un projet de porte de bronze destinée au Baptistère; Bartolo pressait vivement le jeune artiste de ne pas négliger une occasion aussi favorable d'établir sa réputation. Cédant à ces conseils, Ghiberti obtint, non sans quelques difficultés, la permission de retourner dans sa patrie et inscrivit aussitôt son nom sur la liste des concurrents : il fut choisi avec cinq autres artistes pour modeler et couler un bas-relief du Sacrifice d'Abraham qui devait, dans le délai d'un an, être présenté aux juges pour être soumis à une décision définitive.

Les concurrents étaient deux Florentins, Ghiberti et Brunelleschi; deux Siennois, Quercia et Valdambrini [3]; un artiste d'Arezzo, Niccolo Lamberti [4], généralement connu sous le nom de Niccolo d'Arezzo; et

1. Clementini, *Istorie di Rimini*, lib. VIII, part. II, p. 226.

2. Dans son second commentaire, bibliothèque Magliabecchiana, cl. XVII, cod. 33. Voir aussi Cicognara, t. IV, et Vasari, t. Ier.

3. Francesco Valdambrini di Domenico da Valdambra concourut, en 1401, pour les portes du Baptistère à Florence, travailla en 1412 avec Quercia, à la Fonte Gaja, et fit partie, en 1416, de la magistrature de Sienne; il est mentionné en 1452 comme ayant été envoyé à Lusignano pour remplir les fonctions de *castellano*.

4. Niccola di Piero di Lamberti, detto Pela, qui vivait en 1444, était d'Arezzo, et peut-être fut-il, ce qui est toutefois très-incertain, l'élève de Moccio de Sienne. (Vasari,

Simone da Colle, du Val d'Elsa, petite ville entre Florence et Sienne. Ce choix, qui établit la parfaite loyauté des juges en ce qui concerne la nationalité, montre que la lutte était tout entière entre Florence et Sienne, car bien qu'il se soit présenté des concurrents venus de toutes les parties

t. III, p. 36, note 2.) Il existe encore à Arezzo, au-dessus de la *Porta della Pieve*, un grand bas-relief exécuté par Lamberti, représentant la *Madonna della Misericordia*, avec saint Donat d'un côté, et saint Grégoire de l'autre. Un *Saint Luc*, du même artiste, en *pietra macigna*, est placé au-dessous de la porte du Palais épiscopal. A Florence, dans une des chapelles qui s'ouvrent sur la tribune, se trouve une statue assise de saint Marc, due à Lamberti; et à Or San-Michele, au-dessus de la niche renfermant le *Saint Marc* de Ghiberti, les statuettes représentant l'Ange annonçant à la Vierge la naissance du Christ sont aussi de lui.

Vasari (t. III, p. 39) dit que Lamberti fut nommé *capo maestro* du dôme de Milan, et qu'il y exécuta plusieurs sculptures en marbre, qui donnèrent toute satisfaction aux directeurs. Les annotateurs de Vasari, dans la note 2 sur ce passage, considèrent qu'on ne peut mettre en doute la visite de l'artiste à Milan; mais ils pensent qu'il ne fut appelé que pour être consulté sur la construction de l'édifice, lors des grands débats qui s'élevèrent à cet égard, en 1387. Peut-être Lamberti et un certain Niccolo Sell, d'Arezzo, attaché au service de Gian Galeazzo Visconti, lorsque ce prince fonda la chartreuse de Pavie en 1397, ne font-ils qu'une seule et même personne. (Voir Cicognara, édition in-folio, t. Ier, p. 400 et suiv.) Le tombeau d'un riche négociant de Milan, Marco Carelli, qui légua sa fortune à la cathédrale, tombeau placé dans l'aile droite de cet édifice, a peut-être été exécuté par Lamberti, d'après les dessins de Filippo degli Organi. Cicognara (t. Ier, p. 400) refuse d'ajouter foi à l'assertion de Vasari, d'après laquelle Lamberti aurait exécuté le tombeau du pape Alexandre V, aujourd'hui dans le cimetière public de Bologne. Gaye (*Carteggio degli artisti*, t. Ier, p. 82) publie une lettre écrite par la seigneurie de Florence à Michel-Ange Steno, doge de Venise, datée du 8 juin 1403, et relative à Lamberti. La seigneurie de Venise avait envoyé à Florence un certain Angelettus Venerius afin d'obtenir le concours de Lamberti, dans le but de mener à bien les travaux alors en cours d'exécution dans le palais des Doges, mais les engagements pris par l'artiste l'empêchèrent d'accepter cette invitation.

Les *Deliberazione dell' opera* du dôme de Florence établissent que Niccola di Piero, *alias* Pela de' Lamberti, et maestro Giovanni di Lorenzo d'Ambrogio, allèrent ensemble à Carrare pour dégrossir des blocs de marbre destinés à l'exécution de quatre grandes statues, et qu'ensuite Niccola sculpta une figure de saint Marc qui fut estimée 130 florins. Gaye (*op. cit.*) dit que cette statue doit être le saint Marc assis, qu'on voit actuellement au Dôme. En 1390, Lamberti acheva six écussons en pierre pour la *loggia de' Lanzi;* en 1391, les armes des Guelfes; en 1405, la tablette de marbre du tombeau du Leonardo Acciajuoli, à Santa-Maria-Novella; en 1407, il fut nommé *maestro della porta della chiesa di Santa-Reparata*; en 1406, il reçut 10 florins pour travaux exécutés à cette porte; en 1408, autre payement de 20 florins pour travaux exécutés à la porte qui conduit à Santa-Maria de' Servi. Le même jour, Lamberti, Donatello et Nanni di Banco, reçurent chacun la commande d'une statue d'Évangéliste, étant convenu d'ailleurs que celui qui ferait la meilleure statue serait chargé de l'exécution du quatrième Évangéliste.

de l'Italie, aucun d'eux ne fut jugé digne de figurer sur la liste. Les deux Florentins étaient, de fait, les seuls rivaux sérieux : les juges le reconnurent à l'expiration de l'année. Leur unique embarras fut de savoir auquel décerner le prix; mais Brunelleschi leva bientôt cette difficulté : reconnaissant généreusement la supériorité de son rival, il se retira du concours[1]. Ghiberti dut son succès à sa patience et à sa déférence aux sages conseils de son beau-père : celui-ci exigea de lui de nombreux dessins, et, après les avoir critiqués avec la plus grande sévérité, il les soumettait encore au jugement de personnes compétentes et d'étrangers de distinction; ce ne fut qu'après ces sévères épreuves qu'il permit à son beau-fils de couler le modèle qui, de l'avis général, était le plus parfait entre tous. Quand on examine le groupe de Ghiberti placé à côté de celui de Brunelleschi, dans la salle des bronzes aux Uffizi, on comprend difficilement l'hésitation des juges; l'œuvre de Ghiberti, calme et reposée, se distingue par la clarté dans le rendu du sujet et par la grâce des lignes; celle de Brunelleschi est mélodramatique et mal composée.

L'Abraham de Ghiberti nous montre un père qui, tout en s'inclinant devant l'ordre du Très-Haut, espère encore; dans Isaac, nous voyons une victime résignée; l'ange qui indique à Abraham le bélier aux cornes embarrassées dans un buisson nous rassure sur le dénoûment; et enfin, les serviteurs qui, avec l'âne, ont apporté le bois pour l'holocauste, sont disposés avec tant d'habileté, qu'ils se rattachent au groupe sans détourner l'attention du sujet principal. Au contraire, l'Abraham de Brunelleschi, fanatique sauvage dont le couteau est déjà à demi plongé dans la gorge de sa victime palpitante, ne voit, dans son emportement aveugle, ni le bélier placé sous ses yeux, ni l'ange qui lui saisit le bras pour arrêter le coup fatal; de plus, sur le premier plan, l'âne et les deux serviteurs jouent un rôle si important, qu'ils détournent l'œil de l'action principale.

Si on juge ces reliefs d'après l'axiome de Michel-Ange, « que plus la peinture approche du bas-relief, meilleure elle est, et que plus le relief approche de la peinture, pire elle est, » ils seront tous deux condamnés comme rentrant trop dans le domaine de la peinture[2]. Tel était, cependant, le style habituel de Ghiberti qui, ainsi que nous aurons plus d'une fois l'occasion de le remarquer, était un « peintre en bronze »; cette manière se trahit bien moins cependant dans la première porte du Baptistère que dans la seconde, où il franchit complétement les limites qui séparent la peinture de la sculpture.

1. 23 novembre 1403 (Gaye, *Carteggio*, t. Ier, p. 105.)
2. Bottari. *Lettere pittoriche*, t. Ier, p. 7.

sujets bibliques, afin de l'aider à en bien comprendre toute la portée[1]. »

Ghiberti nous dit, dans son second commentaire[2] : « Je me suis efforcé d'imiter la nature de mon mieux, et, par l'étude attentive de ses procédés, j'ai cherché à en approcher le plus possible. J'ai tâché de comprendre l'action de la forme extérieure sur la vision, et j'ai étudié la théorie de la peinture et de la sculpture. Travaillant sans relâche avec le soin le plus scrupuleux, je suis arrivé à introduire dans mes compositions jusqu'à cent personnages modelés en perspective, de manière que les figures du premier plan soient en harmonie avec celles des plans successifs. »

Au moyen de ces nombreuses figures et grâce à l'emploi de la perspective, il représenta dans quelques-unes de ces compositions jusqu'à quatre sujets distincts : ainsi, dans la plus belle entre toutes, il eut l'habileté de combiner dans un ensemble parfait, tout en conservant à chaque sujet la clarté la plus désirable : la Création d'Adam; la Création d'Ève; la Chute, et le Châtiment. Pour arriver à ce merveilleux résultat, pour figurer douze ou quatorze têtes en perspective sur un plan incliné, chaque personnage et chaque visage ayant son caractère propre, il lui a fallu nécessairement user de toutes les ressources de la sculpture : l'*alto*, le *mezzo* et le *basso relievo*, arriver enfin jusqu'au *stiacciato*, le genre de sculpture qui a le moins de relief[3]; il lui fallut même recourir aux lignes fuyantes de la perspective. La disposition des fonds, paysage et architecture, est d'une habileté admirable; non-seulement ces fonds remplissent et ornent les espaces vides, mais ils sont, de plus, ordonnés de manière à produire des ombres pittoresques. Ces ombres ont permis de traiter les accessoires avec un fini qui, autrement, leur aurait donné trop de relief par rapport aux figures; mais il est impossible même au sculpteur le plus habile, qui n'a ni l'étendue qui place les objets dans leurs rapports respectifs, ni la couleur, ni les oppositions d'ombre et de lumière pour graduer les distances, de conserver aux figures principales leur valeur propre et de produire cette illusion d'optique à laquelle arrive le peintre. Pour éviter ces insurmontables difficultés, les Grecs repré-

1. Rumohr, *Ital. Forsch.*, t. II, p. 354. Lionardi Bruni, né à Arezzo, en 1369, et mort à Florence en 1444, était chancelier de la République florentine, et célèbre comme littérateur.

2. Vasari, vol. Ier, p. 30.

3. Dans le genre de relief appelé *stiacciato*, les parties intérieures ne sont guère qu'indiquées, gravées ou incisées, sans qu'il y ait de projections, même sur les parties les plus saillantes. (Voir la troisième conférence de Werstmacott, sur la Sculpture, *Athenæum*, n° 1585, 13 mars 1858.)

sentaient la multitude ou les armées par des figures de convention, système beaucoup mieux approprié à leur haute culture que cet appel positif aux sens, réclamé peut-être d'ailleurs par l'infériorité relative du niveau intellectuel des Florentins[1].

Ghiberti encadra les panneaux de la porte de vingt-quatre statuettes de prophètes et de personnages bibliques placés dans des niches : deux de ces figurines, Miriam et Judith, sont d'une beauté remarquable. Les statuettes sont séparées par vingt-quatre têtes, la plupart des portraits ; on y remarque le portrait de Ghiberti et celui de son beau-père Bartoluccio; le tout est entouré d'une arabesque très-soignée, dans laquelle des animaux se jouent au milieu de fleurs et de feuillages.

Pour comprendre l'entière beauté de ces reliefs, il faut les regarder avec soin, avec amour, en embrasser d'abord l'ensemble, en examiner ensuite les détails. Quelle grâce et tout à la fois quelle admiration respectueuse dans ce groupe d'anges qui accompagnent le Créateur! ici ils planent au-dessus de sa tête, lorsqu'il tire Adam de la poussière; là ils soutiennent Ève ayant à peine conscience de son être ; plus loin, ils enlèvent le Seigneur dans sa gloire, à travers un ciel de bronze, où ils disparaissent comme dans la voûte éthérée. Dans un autre panneau, nous voyons un beau groupe de femmes et d'enfants d'Israël, emportant de l'Égypte le blé destiné à nourrir leurs compatriotes affamés; ailleurs, Josué, pygmée quant à la statue, géant quant à la majesté de l'attitude.

Cinq ans après leur mise en place, on dora les portes; le temps a heureusement effacé cette dorure, car si elle produisait un effet d'une richesse extrême, elle ne pouvait que nuire à cette netteté de lignes si nécessaire à une composition aussi compliquée. Indépendamment de leur beauté, ces portes — *che son tanto belle che starebbero bene alle porte del Paradiso* — offrent cet intérêt qu'elles nous représentent la majeure partie de la vie d'un grand artiste. Ghiberti, en effet, jeune homme de vingt-cinq ans lorsqu'il entreprit ce travail, était un vieillard de soixante-quatorze ans quand il le termina. Il aurait pu, il est vrai, l'achever beaucoup plus tôt s'il n'avait pas été forcé de satisfaire à de nombreuses demandes de statues, de bas-reliefs et d'ouvrages d'orfévrerie, et s'il n'avait point séjourné pendant un certain temps à Rome, ainsi que nous l'apprend l'éloge enthousiaste qu'il fait d'une statue d'hermaphrodite qu'il vit dans cette ville, peu de temps après qu'elle eut été découverte dans une vigne près de San-Celso. Nous ne pouvons préciser l'époque de ce séjour à Rome, car Ghiberti, qui, dans sa passion pour les Grecs,

1. Selvatico, *Arti del disegno*, t. II, p. 364-365.

avait adopté leur calendrier, nous dit qu'il eut lieu dans la quatre cent quarantième olympiade. « Aucune parole humaine, dit-il au sujet de cette statue, ne pourrait dire toute la science, tout l'art qu'elle révèle, aucune parole ne pourrait témoigner de l'ampleur de son style. » C'est avec le même enthousiasme qu'il parle d'une statue antique découverte près de Florence : « Quelque nature délicate des premiers âges du christianisme, frappée sans doute de la perfection et du merveilleux talent que révèle ce chef-d'œuvre, l'aura, dans sa pitié, fait ensevelir sous une pierre tumulaire pour le préserver et des injures du temps et des injures des hommes. Le toucher seul, ajoute-t-il, peut révéler ses nombreuses beautés, qui échappent au regard, même quand elles sont en pleine lumière. » Il faut être un grand artiste, avoir fait des œuvres antiques l'objet d'une étude des plus approfondies, aiguisé la finesse de sa tactilité par un maniement fréquent des marbres, pour arriver ainsi à se créer en quelque sorte un sixième sens. Ghiberti trouvait dans sa collection particulière, riche en antiques précieux, dont quelques-uns même avaient été apportés expressément pour lui de la Grèce, de nombreux sujets d'études qui se traduisent dans beaucoup de ses œuvres. Il réussit moins bien dans les statues isolées que dans les bas-reliefs; son amour des détails, sa richesse d'invention et sa science de la perspective ne trouvant, dans la statuaire, que peu ou point à se déployer, ainsi que nous le montrent le Saint Matthieu, le Saint Jean et le Saint Étienne qu'il coula en bronze pour Or-San-Michele[1]. Il nous faut avouer que nous admirons plus les élégantes niches de ces statues que les statues elles-mêmes; disons toutefois que le Saint Matthieu, bien que ressemblant trop à un orateur romain, est imposant, bien posé et bien drapé, et que le Saint Étienne, dans sa simplicité et avec son cachet d'individualité, est plus harmonieux et plus vrai de caractère que le Saint Matthieu ou le Saint Jean.

Les deux bas-reliefs en bronze des fonts du Baptistère de Sienne qui représentent le baptême de Notre-Seigneur, et saint Jean amené devant Hérode[2], appartiennent à l'époque de transition qui sépare les deux manières de Ghiberti. Dans le premier de ces reliefs comme dans ceux de la seconde porte, il a fait emploi de reliefs gradués, de manière à rattacher le groupe principal aux anges de l'arrière-plan, et arriver ainsi à obtenir

1. Le Saint Matthieu fut exécuté pour la corporation des *Cambiatori;* le Saint Jean pour celle de *Calimala* en 1414, et le Saint Étienne pour l'*Arte della lana,* entre 1419 et 1422.

2. Commandés en 1417 et terminés en 1427. (Milanesi, *Doc. San.*, t. II, p. 89 et suiv.)

un effet de perspective. Il serait difficile de trouver dans l'art moderne un groupe plus charmant que celui des deux femmes debout près du rivage; les formes gracieuses, les draperies élégantes de ces statuettes portent l'empreinte évidente d'une inspiration due à l'antique. Le second relief, œuvre dramatique et saisissante, nous montre saint Jean levant la main vers le ciel et entraîné devant Hérode, qui, siégeant sur un trône élevé, est absorbé tout entier à écouter les révélations d'une femme qui a l'aspect d'une sibylle.

Huit lettres, toutes de Florence et datées de 1424 à 1427, ont trait à ces bas-reliefs, et expliquent les causes qui en ont retardé l'achèvement. Dans la première de ces lettres, Ghiberti nous dit qu'ils seraient terminés sans la peste qui avait non-seulement mis en fuite tous ses ouvriers épouvantés, mais l'avait obligé lui-même à se rendre à Venise; dans la seconde, il s'excuse de n'avoir pas encore fini ce travail, en alléguant que ses ouvriers n'ont reconnu ses bienfaits que par de l'ingratitude, et il se félicite, à sa grande joie et tranquillité, d'en être débarrassé, ce qui lui permet « d'être maître dans son propre atelier. » Les autres lettres rendent compte du prix de la dorure, des progrès du travail et enfin de son achèvement [1].

Au nombre des travaux de moindre importance de Ghiberti, il faut citer diverses dalles funéraires, qui indiquent les tombes de plusieurs Florentins de distinction, telles que celle de Fra Leonardi Stagi, général des dominicains, placée devant le grand autel de Santa-Maria-Novella, et qui fut posée aux frais de l'État, en récompense des services diplomatiques de ce moine; à Santa-Croce, celle de Ludovico degli Obizzi [2], capitaine des troupes florentines, placées sous les ordres de Malatesta, dans la guerre contre le pape Martin V, et contre Filippo-Maria Visconti; et dans la même église celle du loyal et patriotique gonfalonier de Florence, Bartolomeo Valori, fils de ce Niccolo di Taldo, dans lequel le peuple avait une si ferme confiance que, dans les moments de danger, il disait : « Dieu et Taldo nous protégeront [3]. »

1. *Documenti dell' arte Sanesi,* vol. II, p. 119-125.

2. Afin de secourir la garnison du château Zagonara assiégé par Guido Torelli, Malatesta, malgré l'avis d'Obizzi, et malgré une pluie torrentielle, se porta en avant. Les troupes, fatiguées et découragées, en vinrent aux mains avec des soldats dispos et vigoureux; la défaite fut complète. Malatesta laissa aux mains de l'ennemi trois mille deux cents prisonniers, et parmi les nombreux morts restés sur le champ de bataille se trouva le malheureux Obizzi. (Sismondi, t. IV, p. 394; Napier, t. III, p. 68-69.)

3. Pendant les querelles avec le pape Martin V, Bartolomeo, ayant appris que des placards affichés dans la ville demandaient sa mort, comme le seul moyen de rétablir

En 1441, Ghiberti exécuta pour le dôme de Florence une châsse en bronze destinée à recevoir les ossements de saint Zénobe. Le bas-relief de la partie antérieure est merveilleux; il nous montre le saint ressuscitant miraculeusement un enfant, en présence de la mère. Le corps de l'enfant est au centre de la composition; au-dessus plane son âme, sous la forme d'un petit enfant; d'un côté le saint en prière, de l'autre la mère à genoux, à l'entour une foule de spectateurs. Impossible de rendre cette scène d'une façon plus exquise. Les figures agenouillées sont pleines de sentiment, les spectateurs remplis de sympathie, et les lignes fuyantes de la perspective, traitées avec une habileté des plus rares, par des plans successifs conduisent le regard du groupe principal jusqu'aux portes de la cité, qu'on aperçoit dans le lointain. Les faces latérales de la châsse racontent les autres miracles du prélat vénéré. Sur la face postérieure, six anges en relief soutiennent une guirlande portant une inscription qui rappelle les vertus du savant et du saint : ayant abjuré le paganisme dès sa plus tendre jeunesse, saint Zénobe distribua aux pauvres sa fortune particulière, fut nommé par le pape Damasus un des sept diacres de l'Église, devint plus tard légat à Constantinople, et enfin mourut évêque de Florence.

Divers ouvrages d'orfévrerie, que nous ne connaissons malheureusement que par la description qui nous en est parvenue, attestent la fécondité d'imagination et le goût exquis de Ghiberti dans les travaux de ce genre; citons entre autres la mitre qui, exécutée pour le pape Martin V, peu après son élévation à la chaire de saint Pierre, était couverte de lames d'or et de nombreuses figurines en ronde bosse; et encore une agrafe de chape ornée d'une figure de Notre-Seigneur bénissant. Longtemps après, quand le pape Eugène IV présida, à Santa-Maria-Novella, le grand concile qui devait mettre fin au schisme de l'Église grecque et de l'Église latine, Ghiberti exécuta pour ce pontife une mitre qui, enrichie de 38,000 florins de pierres précieuses, était couverte d'ornements exquis, et de deux groupes représentant sur leur trône, l'un Notre-Seigneur, entouré d'anges, l'autre la Vierge, environnée de la cour céleste. Couronnée de cette tiare éclatante, le pape Eugène dut faire pâlir la

la tranquilité, montra sa fermeté, en se contentant de répondre à ceux qui lui signalaient le danger qu'il courait : *Abbai chi vuole e, calunnino se sanno, che non avrano forza di farmi scappaciare. Fermo son io di dir sempre il vero, e vadane il capo.* Ami fidèle du pape Jean XIII, qui fut déposé, il reçut de ce pontife, en legs, 2,000 florins d'or; il passa les derniers jours de sa vie dans le couvent de Santa-Croce, livré à l'étude de l'Écriture sainte, pour, ainsi qu'il nous le dit lui-même, apprendre à mourir en chrétien. (Litta, *Famiglie celebri*, t. II, art. VALORY.)

splendeur de tous les dignitaires ecclésiastiques du concile, et celle de l'empereur grec Jean Paléologue lui-même, « qui, sur son blanc capuchon pointu, portait un rubis plus gros qu'un œuf de pigeon[1]. »

Nous connaissons aussi la description d'une monture que Ghiberti exécuta pour Giovanni de Médicis; c'était une grande cornaline gravée, attribuée à Pyrgotèle ou à Polyclète, qu'il monta entre les ailes d'un dragon d'or rampant la tête basse et le cou ondulé, au milieu de feuilles de lierre. Lors des jours de détresse de Clément VII, Cellini fondit probablement ces deux mitres après les avoir dépouillées de leurs joyaux, et les Français peuvent fort bien, après la fuite de Pierre de Médicis, s'être emparés de la pierre gravée, ainsi que de beaucoup d'autres trésors conservés dans le palais de ce prince.

Il est toujours pénible de blâmer ceux pour lesquels on éprouve une admiration profonde, mais la conduite de Ghiberti à l'égard de Brunelleschi nous oblige à conclure qu'il manquait de cœur, et qu'il était avide d'argent. Nous nous rappelons, quoique Ghiberti semble l'avoir oublié, la générosité que Brunelleschi montra dans le concours pour la porte du Baptistère, l'appui qu'il lui donna en l'aidant à ciseler ses bas-reliefs; il nous souvient encore que ce fut lui qui lui enseigna l'art de la perspective, sans lequel Ghiberti n'aurait jamais pu créer ce style qui lui est tout personnel. Ces nombreuses obligations ne l'empêchèrent pas cependant d'accepter la fonction d'architecte adjoint à Brunelleschi pour les travaux de la coupole du Dôme, fonction dont il devait certainement se sentir incapable, et de chercher, pendant les six années qu'il remplit cet emploi, à s'emparer à son propre profit des modèles qui avaient coûté tant de veilles et d'études à Brunelleschi.

A la fin, Brunelleschi, découragé et dégoûté, feignit d'être malade, et se mit au lit avec la ferme résolution de détruire ses modèles et de quitter Florence à tout jamais. Cette détermination amena une crise, et Ghiberti, en voulant diriger les travaux lui-même, montra une telle incapacité, qu'il fut forcé de donner sa démission. C'est avec tristesse que nous ajouterons que, même après avoir subi cette humiliation publique de la part des juges, qui dédommagèrent Brunelleschi en le nommant seul architecte de l'édifice pendant toute sa vie et avec une augmentation de salaire, Ghiberti montra son insatiable avidité en insistant pour que les appointements qui, aux termes de sa nomination, lui étaient dus pendant trois ans encore, continuassent de lui être payés[2].

1. Muratori, t. XIX, p. 982.
2. Vasari, *Vita di F. Brunelleschi*, t. III, p. 213.

Le traité manuscrit que Ghiberti a écrit sur l'architecture, fragment d'ailleurs incomplet, est rempli d'une fausse ostentation visant au Vitruve, et nous montre combien son éducation comme architecte laissait à désirer[1]. Ce manuscrit devint la propriété de l'orfévre Buonacorso di Vittorio, petit-fils de Ghiberti, qui hérita aussi de sa précieuse collection de marbres antiques; après la mort de celui-ci, elle fut vendue et dispersée.

Dans les dernières années de sa vie, Ghiberti devint premier magistrat de sa ville natale, et, en témoignage de l'estime qu'inspiraient son talent et ses services, la seigneurie lui fit don d'une ferme située près de l'abbaye de Settimo. Il mourut de la fièvre en 1455, laissant à son fils Vittorio et à plusieurs de ses élèves, parmi lesquels on cite particulièrement Antonio Pollajuolo, le soin de terminer la frise en bronze, composée de feuillages, de fruits, de fleurs et d'oiseaux, qui encadre la porte du Baptistère, d'Andrea Pisano. Il fut enseveli à Santa-Croce, dans un endroit aujourd'hui oublié, et Florence n'a pas encore érigé de monument à sa mémoire.

Ses deux fils, Vittorio et Tommaso, sculpteurs et orfévres, l'aidèrent à exécuter sa seconde porte, et si, comme il a été avancé[2], le superbe autel de bronze aux Uffizi, attribué généralement à Desiderio de Settignano, est de Vittorio, il était certainement un artiste très-distingué. Parmi ses autres élèves et ses autres aides figurèrent Antonio Pollajuolo, Lamberti et Michelozzo, qui l'abandonna pour s'attacher à Donatello.

Ghiberti est plutôt orfévre et peintre que sculpteur, car il se complaisait dans les détails riches et les ornements plus riches encore. Il excellait à modeler les figurines destinées à être exécutées en métaux précieux, et il burinait le marbre ou le bronze comme s'il se fût servi d'une brosse. Si nous voulons nous faire une juste idée de ses bas-reliefs, il nous faut donc les considérer comme des tableaux, et bien qu'on ne puisse nier qu'à ce point de vue ils ne soient, par leur nature même, fort incomplets, leur beauté cependant est telle, que tout à la fois elle

1. Bib. Magliabecchiana, Codice II, class. XVII. Une feuille volante de papier déposée dans le manuscrit, et écrite de la main de M. le baron Rumohr, expose les motifs qui militent en faveur de l'authenticité de ce manuscrit; l'opinion de ce critique corrobore les assertions de Vasari au sujet de l'imperfection des connaissances de Ghiberti en architecture. Parmi les nombreux croquis tracés à la plume qui ornent les pages de ce volume, les figures géométriques qu'on rencontre aux pages 114 et 146, les dessins, pages 5 et 61, les études d'architecture, pages 41 à 53, et la figure humaine au dos du feuilet 36, sont évidemment de la main de Ghiberti.

2. Gaye, *op. cit.*, t. Ier, p. 108, note.

excuse l'emploi de procédés illégitimes et nous oblige à juger l'artiste en dehors de la loi commune.

Ce fut un novateur dangereux ; il ouvrit une voie dans laquelle peut seul s'engager un génie aussi vaste que le sien, voie qui eût été funeste aux jeunes artistes de son époque, si son influence n'eût été contre-balancée par son illustre rival Donatello, qui, avec son sentiment vrai de l'art et du rôle de la sculpture, maintint avec une fermeté inébranlable les principes méconnus par Ghiberti, et empêcha ainsi la sculpture de se perdre dans la recherche d'effets qui sont du domaine exclusif de la peinture.

CHARLES PERKINS.

LE MUSÉE RÉTROSPECTIF

A L'EXPOSITION DU HAVRE

Il manquera toujours quelque chose aux villes qui, impatientes de se rajeunir, n'ont pas su conserver les monuments du passé. Supprimer l'histoire, c'est courir le risque de supprimer la poésie, ou tout au moins le caractère. Le Havre a démoli la Tour de François Ier et le « Logis du Roi » : il ne lui reste plus que son église de Notre-Dame, construite, pendant la seconde moitié du XVIe siècle, par Nicolas Duchemin. Ce n'est pas assez. Aussi le voyageur atteint de monomanie historique est-il quelque peu dépaysé en parcourant les rues de cette ville où tout parle d'activité et de richesse, mais où l'esprit moderne semble avoir pris à tâche d'effacer les souvenirs d'autrefois. Les vieilles maisons de la Renaissance ont presque complétement disparu. Chose étrange ! le magasin de bric-à-brac — ressource suprême de l'infortuné — existe à peine au Havre, et nous y avons vainement cherché un vieux tableau ou un vieux livre.

Mais si la ville a perdu ses anciens monuments, si les rues ont modernisé leur physionomie, les arts du passé ne sont pas complétement absents du Havre. Ils se sont réfugiés chez quelques amateurs intelligents. Remercions ces hommes de bonne volonté d'avoir songé à consoler le curieux en organisant dans les bâtiments de l'Exposition maritime et industrielle un petit musée rétrospectif, à l'usage des esprits malades qui, sans mépriser les engins de pêche et les machines à coudre, trouvent quelque plaisir à étudier une peinture, un émail ou une tapisserie.

La place a été sévèrement mesurée aux œuvres généreusement prêtées par les amateurs pour la formation de ce musée provisoire, et l'organisateur de cette partie de l'exposition, M. le comte de La Valette, a eu fort à faire pour installer dans un local si étroit les curiosités de toutes sortes qu'on lui a envoyées. A ces richesses, d'ailleurs un peu mêlées et inégales, un plus vaste espace eût été nécessaire. Les tableaux surtout réclamaient une lumière meilleure. Enfin, comme ces expositions rétrospectives ne doivent pas être une vaine distraction pour les yeux, comme leur importance se mesure à l'enseignement qu'elles apportent, il était indispensable de rédiger un catalogue des objets exposés. Or, on n'a point fait de catalogue et l'on n'en fera pas. L'exposition terminée, il n'en restera aucun souvenir. Nous avons bien des raisons de le regretter. Ne fût-ce que pour les tableaux, quelques mots d'explication eussent été fort bien reçus. Un catalogue n'est-il pas une bouée de sauvetage? L'Exposition maritime du Havre n'aurait pas dû refuser cette planche de salut aux critiques en péril.

Les maîtres italiens, rares partout, ne sauraient être bien nombreux dans un musée organisé par de modestes amateurs de province. Voici pourtant un Fra Bartolomeo

ou un tableau qui ressemble fort à sa grande manière. Il appartient à un curieux dont nous aurons à citer souvent le nom, M. Rennes. C'est la *Présentation au Temple*. Trois figures, symétriquement disposées, emplissent le tableau : au milieu est saint Siméon tenant dans ses mains le petit Jésus ; à droite, la Vierge ; à gauche saint Joseph portant un cierge. Cette peinture, qui semble avoir un peu souffert, est comme une première pensée de la composition plus compliquée qu'on peut voir au musée de Vienne et qui, déjà gravée au XVIIIe siècle, a été récemment reproduite dans l'*Histoire des Peintres*. On peut tout d'abord être surpris qu'un tableau d'un maître aussi rare apparaisse dans une collection particulière ; mais il ne faut pas oublier qu'à la vente Denon, en 1826, on vendit une *Présentation au Temple*, de Fra Bartolomeo, également composée de trois figures : la Vierge, saint Siméon et saint Joseph, et dont les dimensions sont, autant qu'on en peut juger, celles du tableau de M. Rennes. Quoi qu'il en soit, nous retrouvons dans la peinture exposée au Havre le caractère des têtes, la douceur de l'exécution et surtout l'intensité du coloris que Fra Bartolomeo montra dans ses œuvres au retour de son excursion à Venise.

M. Rennes a envoyé en outre un Canaletti qui nous a paru assez ordinaire et un excellent Guardi. Ce dernier maître est tenu en haute estime par les amateurs du Havre. M. Pellot, M. Élin, Mme Quesnel, exposent aussi des Guardi qui sans doute ne sont pas de la même valeur, mais qu'on peut cependant croire authentiques.

C'est encore à M. Rennes qu'appartient un tableau très-remarquable, attribué à Martin Schoen. On comprend qu'un pareil nom doive inspirer une grande réserve. Les estampes de Martin Schoen sont familières aux moins érudits ; mais comme peintre il n'est pas tellement connu qu'on puisse se prononcer hardiment, soit pour affirmer, soit pour contester l'originalité d'une œuvre qui lui est attribuée. Nous voulons donc être prudent. Mais la peinture qu'on voit ici sous son nom est vraiment pleine d'une saveur étrange. Prenons-la, si vous voulez, pour une œuvre anonyme de l'école des bords du Rhin et datons-la des derniers jours du XVe siècle. Le tableau, peint sur fond d'or gaufré, représente deux sujets à la fois. A droite est la *Visitation :* la Vierge et sainte Élisabeth se rencontrent et se font part mutuellement des joies qui leur sont promises. Pour souligner sa pensée et la rendre à tous plus lisible, l'artiste a imaginé de peindre sur la poitrine de chacune d'elles la représentation d'un petit enfant à l'auréole d'or, symbole naïf de leur maternité prochaine. De l'autre côté du tableau est une sorte de trône à colonnettes et à pignons, qui ressemble quelque peu à un lit monumental. La Trinité y siége dans sa gloire. Dieu le père est assis, « en habit d'empereur », comme dans la vieille bible que Victor Hugo prête à ses enfants ; le Christ est debout devant lui ; entre eux est l'agneau, et au-dessus du groupe la colombe. Les figures, richement étoffées de tons bruns plus ou moins foncés, se détachent en vigueur sur les fonds dorés ; elles ont toutes un frappant caractère, avec cette sincérité d'accent qui ressemble à de l'émotion. Les visages de la Vierge et de sainte Élisabeth ont surtout, dans leur douceur mystique, un charme singulier. D'où qu'il vienne, ce tableau est tout à fait remarquable : exquis par le sentiment, il demeure essentiellement décoratif par le jeu d'une coloration à la fois somptueuse et sévère.

L'Exposition du Havre montre un autre ouvrage du XVe siècle. C'est un vaste triptyque qui appartient à M. Basset, et où l'on doit reconnaître une main flamande. L'œuvre, il convient de le dire tout d'abord, n'est pas d'un grand maître. Une date (1441) est inscrite sur le cadre du tableau ; mais il ne faudrait pas l'accepter sans précaution, et volontiers nous rajeunirions d'une trentaine d'années ce grand morceau de

peinture. L'un des volets représente le *Baptême de Jésus*, l'autre la *Décollation de saint Jean-Baptiste*. Au panneau central on voit le Christ crucifié avec les deux larrons; de nombreux personnages assistent au drame, entre autres le donateur et sa femme agenouillés au premier plan et ayant à leur côté un écu chargé de leurs armoiries. La coloration est vive et claire, comme dans les tableaux de ces maîtres, déjà un peu affadis, qui avaient mis beaucoup d'eau dans le vin pur de Jean van Eyck. Nous avons affaire ici, répétons-le, à une œuvre de seconde main; due à un artiste sans personnalité distincte, elle devra sans doute rester toujours anonyme.

Il y a à l'Exposition quelques autres peintures de l'école flamande : telle est une charmante marine de Bonaventure Peters (à Mme Quesnel). C'est une *Vue d'Anvers*, prise de l'autre côte de l'Escaut. Le fleuve, gaiement chargé de navires, est de ce ton gris blond que Peters a excellé à rendre. A la même école se rattachent une *Chasse de Louis XIV dans les environs d'un château*, et un paysage où van Kessel et Breughel de Velours se sont associés pour peindre, dans une forêt bleuissante, trois chasseresses nues entourées de toutes sortes de gibier, d'oiseaux et de fruits. Ces deux tableaux, qui ne sortent pas de la moyenne ordinaire, appartiennent à M. Rennes.

Les Hollandais sont peu nombreux. Une scène familière de Terburg (à Mme Quesnel) est placée dans la pénombre et ne se laisse pas voir aisément. Nous ne sommes nullement édifiés sur l'authenticité de cette peinture. Quant au Weenix de M. Dutuit, c'est un des tableaux les plus purs de l'Exposition. Il n'a qu'une signification pittoresque. Au fond, une architecture un peu chimérique se mêle au paysage; sur les premiers plans se groupent des pièces de gibier et des fleurs. L'exécution est libre et savante. Ce Jean Weenix composait à l'aventure ; mais, comme peintre, il fit grand honneur à la Hollande, à l'heure où la Hollande allait donner sa démission.

Le premier tableau français que nous ayons à signaler est une véritable singularité. On sait que, dans l'histoire de notre école, la physionomie des Lenain reste encore assez mystérieuse; leur biographie est faite d'un peu de lumière et de beaucoup d'ombre. Généralement, on tient pour certain que leur tentative n'aboutit pas, ou du moins qu'ils furent peu suivis. Le groupe académique qui triompha à Versailles les avait fait oublier avant la fin du XVIIe siècle, et Watteau ouvrit bientôt à l'art le monde des féeries. Il n'en fallait pas tant, à ce qu'il semble, pour compléter le naufrage des Lenain. C'est là sans doute ce que croyait leur historiographe Champfleury, et nous le pensions comme lui. Quelle sera donc sa joie lorsqu'il saura que les Lenain ont eu, longtemps après leur mort, un disciple attardé, et qu'en plein règne de Louis XV, un peintre, d'ailleurs sans gloire, s'est épris des trois frères champenois au point de les copier ou de les suivre de si près qu'on peut prendre son imitation pour une copie. Un amateur du Havre, M. H. Malais, a envoyé à l'Exposition le curieux tableau qui nous révèle ce fait ignoré. Un bout de description est ici nécessaire. A droite du spectateur, un paysan vêtu de rouge joue du flageolet; il est assis devant une table que recouvre une nappe grossière, et sur laquelle on voit un pain entamé. Vis-à-vis lui une femme, également assise, est occupée à filer; un enfant est debout auprès d'elle. Derrière ce groupe sont deux jeunes filles et un jeune garçon. Tous ces gens-là sont infiniment sérieux; ils ne s'amusent pas le moins du monde, et comme ils le pourraient faire dans un véritable Lenain, ils ont un peu l'air de poser. Ce tableau, où les rouges sont très-rompus, où les blancs sont voilés, est peut-être un peu noir, mais il est peint d'un pinceau énergique et convaincu, et nous le prenions naïvement pour une œuvre du XVIIe siècle. Mais l'amateur auquel il appartient a eu pitié de notre erreur : cet étrange

tableau est signé : *G. Febvrier de la Bellonnière Pinxit, 1730.* En fait de noms inconnus, on ne peut rien trouver de mieux réussi. D'un autre côté, la date est bizarre, car 1730 c'est le beau temps de Lemoine et de J. F. de Troy; Boucher fait déjà parler de lui, Carle Vanloo apparaît à l'horizon, et personne alors ne songe aux paysanneries des Lenain. La peinture est d'ailleurs très-saine; elle sort d'une main honnête et d'un bon esprit, encore bien qu'elle soit en retard de soixante ans sur le mouvement contemporain. Il y a là vraiment une singularité historique. Nous recommandons Febvrier de la Bellonnière aux recherches de Champfleury.

Autre mystère. M. le docteur Langevin expose sous le nom de Largillière une peinture qui intéressera les curieux. C'est à la fois un tableau de genre et une réunion de portraits. Dans un salon du commencement du XVIIIe siècle, deux personnages, deux beaux esprits assurément, sont assis devant une table : l'un tient à la main un manuscrit qu'il montre à son voisin; un troisième, vêtu de noir et debout, se démène et gesticule dans l'attitude d'un homme qui fait une démonstration ou qui raconte à des connaisseurs le scenario d'une comédie. Au fond, une servante entr'ouvre la porte; mais on voit bien que ce n'est pas là une soubrette ordinaire. Toutes les figures sont des portraits. Il est manifeste au premier abord que le tableau, mal baptisé, n'est point de Largillière, qui est autrement fin et spirituel d'exécution. A qui donc l'attribuer? C'est ici que les livres peuvent servir à quelque chose. En présence du tableau de M. le docteur Langevin, il est impossible de ne pas se souvenir que le portraitiste Jacques Autreau aimait à grouper ses amis dans des peintures du même genre. Il y avait autrefois de sa main dans le cabinet du comte de Vence un tableau représentant « Fontenelle, Lamotte et Saurin disputant, prêts à se mettre à table, et Mme de Tencin en servante, qui apporte un plat. » D'après un autre document, le personnage qui discute avec Fontenelle et Lamotte ne serait pas Saurin, mais Danchet. Cette description sommaire ne se rapporte pas exactement au tableau de M. Langevin; toutefois, comme le nom de Largillière doit à tout prix être écarté, comme les costumes des personnages représentés sont bien ceux des dernières années de Louis XIV, une sorte de pressentiment nous conduit à penser que la peinture qui nous occupe pourrait fort bien être de J. Autreau. La première chose à faire serait de reconnaître les gens d'esprit groupés dans le tableau et la servante qui se montre par la porte entre-bâillée. Nous aimerions que cette indication, qui n'en est pas une, permît à M. Langevin de retrouver l'auteur de son tableau, où la finesse manque un peu, mais non la couleur, et qui reste une piquante page d'histoire littéraire.

M. le docteur Langevin expose en outre un intéressant tableau, œuvre authentique de Natoire; il a dû faire partie d'une série représentant les *Éléments*. Il s'agissait pour l'auteur de glorifier l'*Eau;* aussi n'a-t-il point manqué de grouper des pêcheurs au bord d'un lac sur lequel vogue une barque pleine de rameurs et de musiciens. Debout, dans ce bateau de féerie, se tient une femme vêtue à la mode de Raoux ou de De Troy. Un fond de paysage vaporeux complète ce joli décor. Le tableau est très-coloré et date du temps où Natoire suivait de son mieux les exemples de Lemoine.

Cette école du XVIIIe siècle est fort goûtée au Havre. Voici un charmant petit Subleyras, le *Christ à la colonne*, esquisse aux tons gris d'argent, qui appartient à M. Pellot. Voici un joli portrait de femme par Nattier (à Mme Quesnel), et deux Chardin, très-différents l'un de l'autre et tous deux excellents. Ils sont tirés du cabinet d'un fin connaisseur, M. Élin. L'un de ces tableaux représente divers ustensiles de cuisine groupés sur une table avec un morceau de viande saignante; l'autre, qui est

la chose la plus simple du monde, est une étude d'après un lièvre mort. Si Diderot a vu ce lièvre dans l'atelier de son ami, il a dû en être charmé. Chardin y montre son dessin simple et sûr, la sérénité de son travail robuste, le charme de son coloris qui ne parle jamais trop haut et que tempèrent des gris si délicats. — Le même amateur a envoyé à l'exposition un tableau de Vien, qui est fort connu par l'eau-forte que l'artiste en a faite lui-même, *Loth et ses filles*. C'est sans doute celui qui a figuré en 1857 à la vente du docteur Benoist. Cette peinture, du plus pur style Louis XV, est très-montée de tons. C'est un excellent échantillon de la manière de Vien, alors qu'il ne songeait nullement à entr'ouvrir la porte que David devait pousser plus tard.

Pour en finir avec les peintures, dont l'examen nous a si longtemps retenu, il ne reste plus à citer que l'*Intérieur d'une galerie de tableaux*, par Hubert Robert, et un paysage de Fragonard. Ces deux toiles appartiennent à M. Pellot. L'*Intérieur* n'est qu'une ébauche où l'artiste a cherché un effet lumineux et l'accord harmonieux de quelques nuances claires; le paysage est une de ces études attentives et sages où Fragonard semble s'être souvenu de Ruysdael. Il y a cherché le dessin et le détail précis. Le résultat est un peu froid. Ce Fragonard était un étrange peintre : il s'est complu parfois à se déguiser en hollandais. Pour nous, nous l'aimons mieux dans sa manière emportée : un peu de folie lui va bien.

Quelques œuvres de sculpture s'ajoutent aux tableaux que nous venons de décrire. La plus considérable est un grand retable du xve siècle, qui appartient à M. de Bellegarde et qui représente, en une série de groupes variés, toute la passion du Christ. Ce retable ayant été exposé à Rouen en 1861, nous avons déjà eu occasion d'en parler[1]. Bornons-nous à rappeler que ce monument, dont plus d'un musée serait fier, provient de la collégiale de Blainville. Les innombrables figures qui le composent sont hardiment taillées dans le bois : d'après la naïve mode du temps, elles sont dorées ou coloriées. Ce n'est pas par la beauté qu'elles brillent, mais par l'expression. La rage des bourreaux qui torturent le Christ, l'animation des soldats qui se disputent les dépouilles de la victime, les douleurs de la Vierge évanouie, sont rendues avec une conviction dont la naïveté est plus éloquente que bien des rhétoriques.

Des grandes époques de l'art, il n'est rien qu'on puisse citer. Du xviiie siècle, presque rien non plus, sinon, dans la vitrine de M. Beurdeley, trois médaillons de Nini, Catherine de Russie, Louis XV et la charmante Mme de la Reynière. Dans le domaine des singularités plutôt que dans celui des œuvres d'art pur, M. Ochard, conservateur du musée du Havre, expose un groupe de bois sculpté et enluminé de couleurs naturelles. C'est un travail portugais et de date assez récente. Un sculpteur inconnu y a réuni Apollon, l'Amour, une Vénus peu vêtue et un vieillard qui doit symboliser le Temps. Le caractère manque à cet art mondain : on sait d'ailleurs combien il est facile à la sculpture coloriée de ressembler à de la sculpture barbare. Et vraiment, nous n'aurions pas parlé de ce groupe, si nous ne trouvions ici l'occasion de noter un fait qui nous avait frappé en visitant l'exposition portugaise dans les salles consacrées à « l'histoire du travail ». Dans quelques-unes des figures exposées par M. Ochard, dans la Vénus surtout, les formes et les chairs appartiennent à un idéal gras et bien portant qui semble venir de Bruxelles ou d'Anvers. Même à la fin du xviiie siècle, l'art portugais contient de l'art flamand.

1. *Gazette des Beaux-Arts*, tome XI, page 92. — Le retable de M. de Bellegarde a été gravé en couleur pour les *Arts au moyen âge*. Cette planche, dont Mlle Espérance Langlois avait donné le dessin, est loin de reproduire le caractère de l'œuvre originale. Tout y a été atténué et adouci.

Arrivons à l'orfévrerie. M. Dutuit, qui a fort enrichi son musée lors de la vente de M. Germeau, a envoyé au Havre quelques-unes de ses acquisitions nouvelles. Nous remarquons d'abord un triptyque en cuivre émaillé, travail allemand de la fin du XIIe ou du commencement du XIIIe siècle. Sur le panneau central est une croix reliquaire à double branche; de chaque côté de la croix des anges sont debout tenant l'un l'éponge, l'autre la lance. Sur les volets, on reconnaît les douze apôtres, en buste, disposés deux à deux sur six plaques. Cette belle pièce, d'un caractère farouche et hiératique, provient de la collection Soltikoff. Elle a figuré en 1865 à l'Exposition des Champs-Élysées. Nous avions déjà vu à la même exposition, alors qu'elles appartenaient à M. Germeau, les deux plaques cintrées portant les images de saint Paul et de saint Thomas, en cuivre repoussé et ciselé : les deux apôtres sont assis, émergeant par un puissant relief de la plaque à laquelle ils adhèrent : le siége est figuré en émail, au milieu de rinceaux courant sur ce riche fond bleu qui est particulier aux œuvres de Limoges. Ces deux pièces datent du XIIIe siècle : nous n'avons pas à y insister plus longtemps, M. Darcel les ayant déjà décrites dans son étude sur le Musée rétrospectif [1].

Une des plus belles curiosités exposées par M. Dutuit est une horloge allemande de la fin du XVIe siècle. Elle est de cuivre doré et ciselé. C'est comme un petit monument à quatre faces dont les angles sont ornés d'élégantes colonnettes. Le dôme ajouré est surmonté d'un génie jouant de la viole. Cette horloge, très-heureuse d'invention, rappelle un peu celle qui décore, chez M. le baron J. de Rothschild, la cheminée du petit salon, et dont M. Lièvre a donné une excellente gravure dans ses *Collections célèbres*. Il nous paraît toutefois que l'horloge de M. Dutuit est, pour la ciselure, d'un travail un peu moins fin : si nous la dations de 1590 ou même de 1600, nous ne serions pas très-loin de la vérité.

On se rappelle peut-être que M. P. L. Thomas exposa à Rouen en 1861 la plaque de cuivre sur laquelle les orfévres de cette ville insculpèrent leur poinçon à partir de 1408. Nous n'avons rien d'aussi précieux à l'Exposition du Havre. Mais voici, dans la riche vitrine de M. Vilain, un document de même genre, et qui importe aussi à l'histoire de l'industrie locale. C'est la plaque, également en cuivre, sur laquelle sont gravés les poinçons des orfévres du Havre, de Montivilliers, de Bolbec et de Fécamp pendant la période comprise entre 1741 et 1776. On y voit figurer les noms, d'ailleurs ignorés, des Gourdel, des de la Roque, des Le Mettay, familles qui fournirent plusieurs membres à la corporation des orfévres normands, et aussi ceux de P. Coteaux (de Fécamp), de Nicolas Guichard (1762) et de François Bellan (1776). En l'absence d'œuvres connues, tous ces noms demeurent muets pour nous. Ils parleront peut-être un jour.

L'Exposition du Havre n'est pas très-riche en émaux. Parmi les œuvres de l'art ancien nous citerons une coupe de travail chinois en émail cloisonné (à M. Eug. Vinot) et une superbe buire également de provenance orientale (à M. Charles Langevin). Ce sont là des morceaux à ravir les coloristes. Deux pièces importantes représentent l'émaillerie peinte du XVIe siècle. L'une est un triptyque à volets fermants, qui appartient à M. Dutuit. Sur le panneau du milieu est le Christ crucifié; au pied de la croix se groupent la Vierge, la Madeleine et saint Jean; sur les volets sont deux figures qui, réunies, ne forment qu'un même sujet, l'*Annonciation* : d'un côté, la Vierge devant son prie-Dieu, de l'autre, l'ange qui la salue. Ce triptyque porte la signature

1. *Gazette des Beaux-Arts*, tome XIX, page 517.

P. R. 1568. C'est, en effet, un bon travail de Pierre Reymond. Mais, comme la justice a toujours la parole, nous devons dire que le dessin, ici, n'a pas beaucoup de caractère.

Un style plus pur recommande la belle coupe à couvercle exposée par M. Beurdeley. Sur le fond du vase est représenté le *Paradis terrestre* : Adam y paraît dans un paysage peuplé de toutes sortes d'animaux. Le couvercle, divisé en compartiments, raconte la naissance d'Ève, la pomme si malencontreusement cueillie et le châtiment des coupables humiliés devant Dieu. Le dessin est plein d'élégance; les tons de la grisaille dominent dans cette peinture, les carnations étant toutefois relevées d'un rose saumon assez vif. La pièce porte les initiales I. C., qu'on suppose être la marque d'un émailleur encore assez mystérieux : Jehan Courteys. L'œuvre est sans date, mais elle se rapporte évidemment au règne de Henri III. Il serait curieux de rapprocher cette coupe de celle que M. Alphonse de Rothschild avait envoyée au Champ de Mars en 1867. Ces deux monuments semblent se compléter l'un l'autre.

On comprend que la faïence de Rouen doive abonder à l'Exposition du Havre. Toutefois, elle n'y a pas seule le privilége de représenter la céramique. Des produits d'un plus grand art attirent tout d'abord l'attention. M. Dutuit, dont le nom se retrouve partout, expose deux plats persans, magnifiques par le choix harmonieux de leur coloration, où le rouge, le vert et le bleu jouent hardiment sur des fonds blancs. M. Charles Langevin a réuni une collection précieuse de porcelaines japonaises et chinoises; M. Beurdeley a des faïences italiennes, entre autres un superbe plat d'Urbino. Quant aux produits, bien inégaux, on le sait, du fécond atelier de Rouen, on peut les étudier dans les vitrines de Mme Le Bouteiller, de MM. Delauney, Malais, Louis Pipereau. Il y a là bien des pièces intéressantes. Beaucoup, il faut le dire, appartiennent à cette période où, l'art ayant été perdu de vue, la faïencerie normande se hâta vers une lamentable décadence. Ce département du musée rétrospectif doit pâlir d'ailleurs devant les souvenirs que nous a laissés l'Exposition de Rouen, où les pièces réunies par M. André Pottier et quelques autres amateurs auraient presque permis d'esquisser l'histoire de cette grande industrie.

Mais il convient d'en rester là. Nous ne décrirons ni les meubles de M. Dutuit, de Mme Mosneron, de M. Marcel, ni les tapisseries de M. Braquenié, ni tant d'autres curiosités de toutes sortes, qui, en bonne justice, auraient mérité un mot d'écriture. Et peut-être n'avons-nous pas tout vu. L'exiguïté du local a obligé les organisateurs de l'Exposition à entasser un peu leurs richesses. Ce petit musée, qui, à l'heure où ces lignes paraîtront, va se disperser en cent collections diverses, manquait d'air et de lumière. Mais l'intérêt en était très-vif, et nous savons, pour l'avoir constaté nous-même, que cette exposition improvisée a touché bien des visiteurs. On a vu des gens de Honfleur, de Montivilliers, de Cauville, s'arrêter devant ces créations de l'art d'autrefois et chercher à en comprendre le sens. Plus d'un parmi les moins lettrés a emporté de cette visite un souvenir et une leçon. Puisse ce germe heureux fructifier et mûrir! Si dès aujourd'hui l'art et l'histoire ont gagné quelques clients de plus, les organisateurs de l'Exposition du Havre sont amplement payés de leurs peines.

PAUL MANTZ.

Le Directeur : ÉMILE GALICHON.

PARIS. — J. CLAYE, IMPRIMEUR, 7, RUE SAINT-BENOIT. — [1214]

TORO[1]

L'IDENTITÉ de Bernard Toro se justifie par les mêmes preuves que celle de son père.

Trois dates fixent l'état civil de la famille. Pierre Taureau se marie en 1670; il a deux enfants, l'un en 1672, l'autre en 1674. Bernard Toro, qui se dit lui-même fils de Pierre, est un de ces deux enfants. Il n'est pas celui de 1674, nommé Gilles, puisqu'il se dit à la fois fils de Pierre et frère de Gilles : il est donc l'autre, celui de 1672. Mais, sur le *Répertoire* de 1672, ce premier-né ne porte que le prénom d'Ho-

1. Voir un premier article dans le numéro de novembre.

noré. Comment l'identifier avec l'homme qui a toujours signé « Bernard Toro ? » M. Jal en conclut que Bernard a dû naître en 1671, et que Pierre, au lieu de deux enfants, en a eu trois : hypothèse gratuite, renversée d'avance par les recherches de M. Brun. J'ai sous les yeux une lettre dans laquelle M. Brun m'affirmait que « le prenom d'Honoré se trouve donné en 1672 au seul enfant du nom de Taureau, né depuis le mariage de Pierre Taureau en 1670, jusqu'à la naissance du second fils en 1674. » M. Jal imagine que Bernard a pu naître ailleurs qu'à Toulon : supposition non moins inadmissible. Un artiste établi à Toulon depuis plusieurs années, attaché à l'arsenal par la chaîne administrative, marié dans cette ville en 1670, aurait eu la précaution d'aller enfanter son premier-né à Aix ou à Marseille, pour le plaisir de dérouter les biographes, puis serait aussitôt revenu à Toulon procréer ses autres enfants? Il vaut mieux demander la solution de la difficulté à la difficulté elle-même. Or, remarquons-le bien, ce n'est pas un acte en forme qui nous apprend la naissance d'Honoré Taureau, c'est un simple *Répertoire*, c'est-à-dire une *Table* où les véritables actes se trouvent rappelés en abrégé. S'il existe un répertoire de l'année 1674, l'acte de baptême de Gilles-François Tureau doit s'y trouver rappelé par la désignation « Gilles Tureau. » Le *Répertoire* de 1672, qui donne à son frère aîné le seul prénom d'Honoré, n'établit nullement qu'il n'en ait pas eu d'autre : on n'en doit conclure qu'une chose, c'est que ce prénom d'Honoré figurait en tête de l'acte de baptême. Dès lors, l'enfant qui l'a reçu a pu recevoir également celui de Bernard. Les estampes gravées d'après Toro semblent même prouver qu'il en reçut un troisième : plusieurs portent la signature J.-B. Toro, et cela dans le même cahier où s'en rencontrent d'autres signées de la seule initiale B, ce qui rend impossible une nouvelle hypothèse de M. Jal, l'existence d'un Jean-Baptiste Toro, fils de Bernard. Il s'agit, évidemment, non pas de trois individus, mais d'un seul, et nous pouvons en toute assurance rétablir l'acte de baptême du fils aîné de Pierre Taureau, baptisé en 1672 sous les prénoms de Honoré-Jean (ou Joseph)- Bernard Taureau.

Certes, aujourd'hui que les extraits de naissance et de baptême sont réclamés à tout citoyen en mainte circonstance, aujourd'hui que l'administration civile en a centralisé la conservation, il paraîtrait étrange de voir un homme oublier comment il se nomme. Mais, il y a deux siècles, qui donc, le baptême une fois célébré, s'avisait d'aller consulter les registres des paroisses ? On s'en fiait à la mémoire des parents, du parrain surtout, et naturellement ce dernier se souvenait de préférence du prénom qu'il avait donné. Si donc Toro ne se désigne lui-même que sous

le prénom de Bernard, il n'y a aucune conclusion à en tirer contre le prénom d'Honoré. Au surplus, malgré l'abandon du titulaire, ce prénom d'Honoré n'était pas plus ignoré de ses contemporains que celui de Jean ou de Joseph. Pendant que les graveurs signaient pour lui J.-B. Toro, le père Bougerel écrivait, en 1716, une note qui commence ainsi : « Honoré Toro, dessinateur et sculpteur du Roy au port de Toulon, a fait graver et imprimer ses œuvres à Paris, etc. » — Enfin, pour sortir de cette question d'état civil, combien pèsent ces différences de prénoms dans un cas tel que celui-ci, où le nom de famille lui-même donne lieu aux plus bizarres incohérences ? Nous avons vu le nom du père écrit de cinq façons : Pierre Turreau, — Teurreau, — Turaut, — Tureau et Taureau. Le nom du fils devient, sous la pointe de ses graveurs, J.-B. Toro, — Bernard Torro, — Bernard Tarot, — Taro — et Taureau; — et les actes ajoutent encore les variantes Thoro — et Turreau : en tout sept métamorphoses. Fatalité héréditaire ou maladie de famille, une telle instabilité nous met à l'aise.

On trouvera plus loin l'acte de décès de Bernard Toro. Il serait superflu d'y chercher tous ses prénoms. La plupart du temps, les témoins appelés en déclaration ignoraient jusqu'à l'âge du défunt. Un prudent « environ » sauvegardait alors l'honneur du clerc et préparait des tortures aux documentaires de l'avenir. Bernard Toro mourut le 28 janvier 1731, âgé d'environ soixante ans, c'est-à-dire qu'il entrait dans sa soixantième année, c'est-à-dire qu'il était né au commencement du mois de janvier de l'an 1672.

Après cette discussion, dont on voudra bien me pardonner la longueur, le doute n'est plus permis. Un faisceau de vraisemblances a la valeur d'une preuve. Aucune difficulté sérieuse ne s'oppose à l'identification de Honoré Taureau et de Bernard Toro. Donc les deux ne font qu'un. Rassurés maintenant sur la réalité de notre personnage, nous pouvons poursuivre son histoire.

Honoré-Jean (ou Joseph)- Bernard Toro, fils aîné de Pierre Taureau et d'Anne Toucasse, vint au monde à Toulon, en 1672, pendant que son père occupait encore le poste de maître sculpteur. L'arsenal fut son berceau. C'est là qu'il apprit le métier paternel, c'est là qu'il fit ses premières armes. Pierre Taureau, évincé en 1678, continua d'habiter Toulon. Le registre des adjudications de travaux à faire aux vaisseaux du roi en 1681 nous apprend que les ouvrages de sculpture du vaisseau *le Gaillard* furent adjugés à Joseph Bouvier et Bernard Turreau, sculpteurs, pour la somme de 250 livres. Bernard Toro, alors âgé de neuf ans, ne

figure ici qu'à titre d'apprenti de Bouvier, ou plutôt comme prête-nom de son père, qui, après avoir été maître, ne pouvait décemment concourir avec de simples ouvriers. C'est, du reste, la seule mention de Toro que j'aie relevée dans ces registres. Il faut croire que le père et le fils émigrèrent peu après, soit à Marseille, soit à Aix. Bernard Toro se qualifie lui-même sculpteur d'Aix. Quant au titre d'élève de Puget, que lui accordaient ses contemporains, et que le caractère de son talent confirme, il est facile de le justifier. La statue de *Milon* ne quitta l'arsenal de Toulon qu'en 1682. Jusqu'alors Puget, quoique rayé des contrôles, mais rappelé plus d'une fois pour terminer son œuvre, Puget fut la grande âme qui remplissait ce vaste atelier. Ses poupes de vaisseaux, ses modèles, ses *Cariatides* de l'hôtel de ville, ses maquettes, ses dessins, pendant longtemps on ne connut à Toulon d'autres sujets d'étude. Un garçon élevé à les copier pouvait se dire élève du maître. D'ailleurs, à cette époque, Puget était partout en Provence : il était à Toulon avec son *Milon*, à Marseille avec son *Alexandre* et *Diogène*, à Aix avec les hôtels dont il dirigeait l'architecture. Partout le jeune Bernard put recevoir ses leçons ou ses conseils. C'est à cette école qu'il développa ses instincts décoratifs ; c'est de Puget qu'il apprit à vivifier toute matière : le bois, la pierre, le marbre et le papier : c'est sous cette haute influence qu'il entra en familiarité avec les éléments du beau et les ressources du pittoresque.

Car cet artiste, plus généralement connu par les estampes qui reproduisent ses dessins, a été un très-habile et un très-charmant sculpteur. Des œuvres de son ciseau subsistent encore, la plupart à Aix, quelques-unes à Paris. En les réunissant à celles que signalent les documents, j'ai pu dresser un catalogue, assurément incomplet, qui comprend vingt-quatre numéros. Je les décrirai suivant l'ordre chronologique.

Le plus ancien ouvrage de Toro que l'on connaisse remonte à l'année 1700, c'est-à-dire à sa vingt-huitième année. Jusqu'alors, sans doute, il n'avait travaillé qu'en sous-ordre, comme un ornemaniste à gages, et puisque, à cette époque, nous le rencontrons à Aix, il est possible que Puget l'ait employé dans les constructions élevées d'après ses dessins, tels que l'hôtel d'Éguilles, bâti vers 1675, et l'hôtel des Grimaldi Regusse, en 1680. A côté de ce dernier se construisit, de 1695 à 1700, l'hôtel des Arlatan-Lauris, devenu aujourd'hui l'hôtel de Lubières, et c'est Toro qui se trouva appelé à exécuter la boiserie de la porte d'entrée. Il a suspendu sur les vantaux à cannelures profondes des guirlandes de fleurs d'une extrême légèreté, encore intactes sous les couches de peinture qui les empâtent.

De 1700 à 1713 nous le perdons de vue, de vingt-huit à quarante et un ans. Or c'est justement la période la plus active et la plus féconde de toute existence d'artiste. A cet âge, et avec ce talent, Toro n'a pu rester oisif. Alors, sans doute, il produisit la plupart des œuvres de sculpture en bois qui se conservent à Aix. M. le marquis de Tressemanes possède deux consoles de Toro. L'une, en bois doré, provient de l'hôtel d'Éguilles. Or le célèbre amateur Boyer, qui meubla l'hôtel d'Éguilles de tant

CONSOLE PAR TORO.

Collection de M. le marquis de Tressemanes.

d'objets précieux, est mort en 1709. Il y a là au moins une indication approximative. L'autre n'a jamais été ni dorée ni peinte : sur le bois vierge apparaît le travail du ciseau, facile, hardi et délicat. On voit que rien n'embarrasse la main : elle court sans péril de l'ornement à la figure humaine, de la fleur à l'animal. Mais elle sait s'arrêter où il faut, elle fouille profondément afin d'obtenir des ombres expressives, elle accentue le modelé en saillies énergiques, et cependant, dès qu'un détail appelle une exécution plus tranquille, le même outil se fait léger et fin pour évider les palmettes, découper les rinceaux, faire voltiger l'étoffe et jeter l'air dans la plume et le poil. La gravure de cette dernière console nous dispense de toute description. L'autre reproduit, avec des variantes, les mêmes éléments. Ce sont toujours des êtres fantastiques emprisonnés

dans des feuillages d'où sortent leur têtes irritées ou plaintives et leurs ailes impuissantes. Aux tritons, aux dragons, aux griffons, aux salamandres, aux sphinx, à cette famille déjà si nombreuse Toro ajoute des monstres inédits : son imagination capricieuse grossit à plaisir le bestiaire de l'antiquité, du moyen âge et de la renaissance. Comme Puget, il ne sait guère prêter au visage de l'homme qu'une expression douloureuse : il réserve le sourire à la femme. Mais sur tous les visages, avec l'expression, il répand la vie : il la fait courir dans les griffes du lion, dans les queues de serpent et de poisson, dans les ailes d'aigle et de vautour, dans les draperies, dans les acanthes, dans les fleurs, dans les cuirs tordus, dans les volutes, dans les cannelures, partout où l'esprit inventif pousse l'outil docile, et cette science de la vie est le témoignage le plus sûr de la filiation d'école qui rattache Toro à Puget.

Des inventions si neuves et si piquantes ne trouvaient pas toujours matière à s'employer. Tous les seigneurs d'Aix ne renouvelaient pas le mobilier de leur hôtel. Cette bonne fortune d'une console à chantourner, d'un cadre de glace à fleuron, d'une frise à égayer, d'une porte à conduire, n'arrivait à Toro que de loin en loin. Mais le papier était là, le crayon de plomb, la sanguine, le pinceau. Comme le ciseau et la gouge, ces instruments obéissaient à la main de l'artiste et prenaient le pli de sa pensée. Quand il n'exécutait pas lui-même, il dut fournir plus d'un modèle aux menuisiers, aux plâtriers, aux stucateurs, aux orfévres. Il y avait à Aix deux orfévres qui, non contents de s'inspirer des modèles de Toro, après les avoir fondus en vases sacrés ou gravés en cartouches sur de nobles vaisselles, eurent l'idée de buriner sur le papier ces motifs ingénieux, afin d'en conserver le souvenir et d'en perpétuer l'étude. C'est ainsi, évidemment, que les dessins de Toro se transformèrent en estampes. Honoré Blanc était orfévre, Balthazar Pavillon était orfévre. Tous deux sont devenus burinistes pour graver Toro. Le premier a publié huit suites, le second en a publié quatre : ces douze cahiers font passer sous nos yeux les diverses applications que le talent de Toro dut recevoir à cette époque. Il y a le livre pour vaisselle d'église, les livres de vases, les livres de cartouches, ceci s'adresse à l'orfévrerie : il y a les livres de frises, les plafonds, les mascarons, à l'usage des modeleurs et de sculpteurs d'ornements : il y a des compositions en largeur très-pro pres à servir de modèles à des galeries de foyer : il y a des casque des trophées guerriers ou maritimes qui répondent à des préoccupatic dont il sera question plus tard. Les deux orfévres d'Aix ont comme par graver les dessins faits par eux, puis ils ont pressé l'artiste d'en f

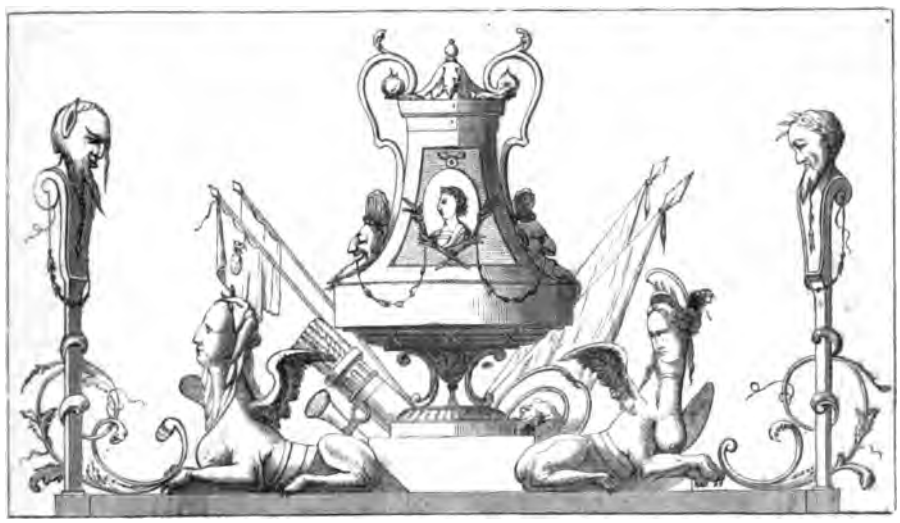
d'autres, et, le succès aidant, ils reproduisent ses moindres caprices. Le succès ne pouvait manquer de venir. Car, outre l'esprit qui anime ces productions d'une imagination inépuisable, Honoré Blanc a soin de les orner d'une dédicace, latine ou française, dans laquelle il invoque le patronage de ses nobles clients : « Domino Francisco Ricard... » — « Domino Lucæ de Beaumont... » — « Dédié à Messire François de Boyer, seigneur de Bandol... » — Le premier est invoqué comme un ami et en même temps comme un amateur dévoué des beaux-arts : « amico suo charissimo artiumque studiosissimo ; » le second est nommé personnage consulaire très-docte et très-précieux à cultiver, directeur vigilant des affaires de Provence, « Doctissimo et colendissimo... viro consulari rerumque Gallo Provinciæ rectori vigilantissimo ». François de Boyer figure avec son titre de président à mortier du parlement de Provence. Une autre fois, Blanc se contentera d'orner son frontispice des armes de Gaspard de Gueidan, sans le nommer. Nous avons là, groupés par le burin de l'orfévre-graveur, les protecteurs de Bernard Toro, et nous verrons en effet jusqu'où allèrent ses relations avec Boyer de Bandol. Mais avant ceux-là il avait eu pour premier Mécène le vrai Boyer, Boyer d'Éguilles, ainsi que le prouve la console dont j'ai parlé ; il eut aussi pour graveurs deux des artistes employés par le célèbre amateur à la reproduction de son cabinet, Coussin et Coelemans, comme si ce dernier eût craint de laisser à l'écart un des protégés de son maître.

Si Toro s'était choisi un interprète, il lui aurait été impossible d'en rencontrer un plus fidèle et plus heureux qu'Honoré Blanc. Sous la pointe nette et propre de l'orfévre et sous son burin incisif la correction s'allie à la largeur, l'esprit de détail au sentiment de l'effet. Il conserve au trait toute sa pureté, il découpe l'ornement avec une extrême délicatesse, mais dans le modelé de la figure humaine ou des animaux il est gras et moelleux; surtout il sait piquer des noirs au bon endroit, réveiller le clair-obscur et laisser à la lumière de belles surfaces blanches. Harmonieuses et puissantes, ses estampes semblent représenter non pas des dessins, mais des bas-reliefs ou des ouvrages de ronde bosse. Chez Blanc comme chez Pavillon, on reconnaît l'homme qui a vu Toro à l'œuvre. Tandis qu'ils reproduisent le travail du crayon, ils pensent à ce qu'en ferait le ciseau, et, familiers avec les procédés de sculpture de l'artiste, ils assouplissent le cuivre d'une main aussi ferme et aussi légère qu'i assouplit le bois. Plus tard, un éditeur parisien voulut recommencer la publication des dessins de Toro : il s'adressa à des maîtres graveurs qui, malgré leur talent reconnu, restèrent inférieurs aux orfévres d'Aix, graveurs par occasion. En comparant les estampes d'Honoré Blanc et de

Pavillon à celles de Cochin et de Rochefort, on aperçoit la distance d'un travail d'affection à un travail de commande.

La supériorité d'Honoré Blanc éclate plus encore lorsqu'on place ses pièces gravées à côté des dessins originaux de Toro. Le Cabinet des estampes en possède une suite précieuse. Douze sont lavés à l'encre de Chine, d'un pinceau fin qui appuie à peine sur le contour lumineux, marque l'ombre d'une teinte plate, indique le modelé par des hachures d'une ténuité étonnante et relève le clair-obscur au moyen de noirs hardiment piqués. De là, une franchise et une sobriété qu'aucun graveur n'a su s'approprier au même degré qu'Honoré Blanc. Seul aussi, il a su conserver aux formes le caractère de maigreur élégante qui distingue les compositions de Toro. Sept de ses dessins sont des variations sur le motif *mascarons-cartouches,* cinq sur le motif *vases*. Jamais pianiste aux doigts agiles ne broda autour d'un thème donné de plus ingénieuses fioritures. Jamais la fantaisie ne poussa plus de folles branches dans le pays de l'impossible. L'imagination de Toro puise ses éléments partout et les assortit de la façon la plus imprévue. La nature lui fournira la plante, la fleur, la bête, l'homme. A l'architecture il emprunte la volute, les tablettes, le feston, l'astragale, la moulure, les modillons. Le monde mythologique lui apporte ses Chimères, ses Faunes, ses Amours, ses Génies. Toro prend au hasard un masque barbu, il le coiffe d'une double volute avec un fleuron pour aigrette, puis il effiloche sa barbe en ailes de chérubin; il accroche un lambrequin au-dessous, et il place auprès deux Génies soufflant dans une trompette au sommet de piédestaux trop petits. Ou bien, c'est un Faune dont le buste se recourbe en fleuron sur une tablette portée par trois tiges minces : une Chimère famélique se dresse à côté, pendant que, d'autre part, un enfant capripède fouette un griffon avec un brin d'herbe, et, de la queue du griffon comme des pattes de la Chimère s'élancent des rinceaux délicats, qui, après plusieurs tours sur eux-mêmes, vont supporter un cornet microscopique débordant de fleurettes. Ailleurs, les mêmes rinceaux servent de jambes à deux petits Génies, dont l'un tire une guirlande suspendue en cordon de sonnette aux cornes d'un vieux Satyre, pendant que l'autre dirige contre le nez du bonhomme une couleuvre qu'il excite avec une paille : le Satyre n'en peut mais au milieu du trumeau qui l'encadre; deux cornes d'abondance, sortant de ses cheveux, versent sur les insolents une pluie de fleurs. Ailleurs encore, des enfants, suspendus aux rampants d'une volute, de chaque côté d'un vase Médicis curieusement ouvragé, taquinent des griffons qui voudraient s'échapper de leurs mains. Ailleurs, enfin, deux sphinx femelles, à la gorge tombante, au cou allongé, accroupies près

d'un vase de forme moresque qu'entourent des drapeaux, regardent d'un œil mélancolique deux masques de faunes empalés sur de hautes tiges. Et ces actions bizarres se mêlent sans se confondre, tant le dessin est pur, tant l'effet, sobre et discret, ménage la lumière et l'ombre. Toro se joue de l'impossible, aussi peu embarrassé de faire rire un Satyre que de faire recourber en fines spirales un feuillage élégant, aussi maître de lui lorsqu'il découpe une fleur que lorsqu'il tourne une astragale ou qu'il



DESSIN DE TORO.

Cabinet des estampes.

imprime aux membres d'un animal invraisemblable un mouvement quasi naturel. Qu'une coquille, une feuille, une cannelure, une aile, une barbe, un nez, une fourrure, une flamme, une étoffe, se présentent sous sa main, le crayon obéit avec la même aisance et marque chaque objet d'un caractère propre. Non-seulement le casque est un casque, le drapeau un drapeau, le faune un faune, la chimère une chimère, mais chaque muscle du monstre a sa vérité, chaque grimace du masque a son accent, chaque ornement du casque ou du bouclier se précise avec évidence. Dans les vases, la panse, si petite soit-elle, s'égaye toujours d'un sujet clairement indiqué, qui néanmoins garde sa place. A voir comment Toro sait enrichir une forme sans la détruire, on comprend la faveur dont il a joui auprès des orfévres et des architectes de son temps. Aujourd'hui encore ses vases fourniraient à l'orfévrerie d'admirables modèles, et la céramique trouverait dans ses inventions capricieuses une mine inépui-

sable de motifs toujours nouveaux, tant il possède l'art de marier la forme et le décor.

Deux autres dessins du Cabinet des estampes, traités à la sanguine d'un crayon plus large et plus gras, représentent des casques opulents groupés avec des boucliers antiques, des croquis, des armes, des étendards. Parmi ses estampes se rencontre un « Livre de Trophées. » Enfin, plus d'une fois, des chevaux marins, des gouvernails, des tritons, des sirènes, se mêlent aux éléments pacifiques de ses compositions. La vie de Toro, à laquelle nous revenons après notre excursion sur le domaine de son talent, va nous donner la clef de ces préoccupations guerrières et maritimes.

Élève de l'école de l'Arsenal, fils d'un maître sculpteur de la marine, Toro eut toujours un œil tourné du côté de Toulon. L'échec subi par Pierre Taureau criait vengeance. D'ailleurs, n'était-ce pas une enviable bonne fortune, cette pension de mille ou douze cents livres servie par le Roi? Déjà notre homme avait pris ses précautions. Le souvenir des services paternels lui valut la survivance du poste de maître sculpteur, occupé par Rombaud Languenu; mais ce dernier ne se pressait pas de céder la place. En 1713, il tenait bon encore malgré ses soixante et quinze ans; c'est alors que Toro, las d'attendre, rédigea le placet suivant, découvert par M. Brun, et dont l'importance biographique a déjà été signalée :

A Monseigneur l'abbé Bignon, conseiller d'État ordinaire.

Monseigneur,

Bernard Toro, sculpteur d'Aix, fils et frère de Gille et Pierre Toro, directeurs des ouvrages de sculpture du parc de Toullon, ayant, sur le témoignage de M. de Launay, obtenu de Mgr de Pontchartrain la survivance de ladite direction, après le décès du sr Rembault, qui en est actuellement pourvu; néanmoins ledit Rembault étant attaqué d'une grave maladie, ledit Toro crut devoir se présenter à M. de Vauvray, intendant, pour en être pourvu en cas de décès dudit Rembault; à quoi mondit sr intendant répondit que cette commission seule ne suffisait pas; qu'il était nécessaire qu'il y eût un ordre particulier de Mgr de Pontchartrain, et comme cette réserve peut devenir très-préjudiciable audit Toro, et qu'elle lui auroit infailliblement fait perdre cet emploi, si le décès dudit Rembault fût arrivé, il a recours à vous, Monseigneur, pour vous supplier, attendu que ledit Rembault est très-infirme, âgé de plus de quatre-vingts ans, hors d'état de servir Sa Majesté, car M. l'intendant le pourroit certifier, de

DESSIN DE TORO.

Collection de M. Destailleurs.

lui accorder votre protection, et obtenir pour lui de Mgr de Pontchartrain cette même commission sans réserve, et telle que, la présentant à M. l'intendant, il puisse être admis, sans quoi il perdra le fruit des bontés dont l'a bien voulu honorer Mgr de Pontchartrain, et les avantages qu'il ose espérer de votre protection. C'est donc pour se garantir d'une perte si considérable qu'il a l'honneur d'avoir recours à vous et fera, lui et sa famille, des vœux continuels pour votre conservation.

Pontchartrain était contrôleur général des finances et, comme tel, chargé de la marine. Au lieu de répondre au placet, il en envoya copie à l'intendant de Toulon, en demandant des renseignements.

A Rambouillet, le 28 juin 1713.

Je vous envoie un mémoire qui m'a été présenté de la part de M. Bernard Toro, sculpteur d'Aix, afin que vous m'expliquiez en réponse, si c'est un ouvrier de distinction dans son art, et à quel titre il prétend jouir du brevet de premier maître sculpteur entretenu dans l'Arsenal à la mort du bonhomme Rambaut.

PONTCHARTRAIN.

La réponse ne se fit pas attendre. Elle est étrange, pour ne rien dire de plus.

Toulon, 11 juillet 1713.

Nous ne connaissions point, Monseigneur, le sr Bernard Toro, dont vous avez eu la bonté de nous envoyer le mémoire par lequel il demande d'être assuré de la place du sr Rambaud, maître sculpteur entretenu dans l'Arsenal, où il remplit fort bien ses fonctions à son ordinaire, n'étant ni si âgé ni aussi infirme que le fait son survivancier, dont nous nous informerons avec exactitude et précaution, pour pouvoir vous rendre compte de son habileté dans la sculpture.

Toro avait eu le tort de vieillir le titulaire dont il enviait la place. Au lieu de soixante et quinze ans, il lui en accordait libéralement quatre-vingts et il le mettait à la retraite. On comprend la colère du bonhomme Rombaud; on comprend moins le démenti cruel infligé par l'intendant à un honnête homme. Était-ce une manière de lui faire expier le reniement du nom paternel? Il est probable que Toro, lorsqu'il se décida à italianiser son nom, eut pour cela de bons motifs. Les divergences d'orthographe auxquelles il donnait lieu étaient une raison suffisante; et puis, dans un atelier d'artistes et d'ouvriers, on ne s'appelle pas impunément Taureau. Quoi qu'il en soit, la réponse de l'intendant établit un fait, c'est que Toro n'avait pas cessé d'habiter Aix, puisqu'on ne le connaissait pas à Toulon, et peut-être voulait-elle dire simplement qu'on n'avait pu apprécier son talent, n'ayant pas vu de ses œuvres.

Cependant, si l'auteur de la réponse est bien l'intendant de Vauvré,

il y aurait, dans le mauvais compliment dont il gratifia Toro, une notable ingratitude. Avait-il donc la mémoire si courte, ou le vin si dédaigneux? Il existait alors en Provence une société bachique qui reconnaissait l'intendant pour un de ses fondateurs, et à laquelle Toro avait donné son enseigne. Ainsi que nous l'apprend un érudit Provençal, bien digne d'être Bourguignon, le privilége du vin excluait de Marseille tous les vins étrangers; mais une exception, introduite au profit des officiers de galères, leur allouait, par tête, vingt et un pots de ces mêmes vins. La nécessité d'absorber tant de liquide amena des réunions périodiques; messieurs les officiers n'ignoraient pas que l'union fait la force. Ils prenaient rendez-vous aux Thubaneaux, dans un cabaret situé près d'une fontaine que décoraient deux têtes de Méduse. Vauvré, souvent appelé à Marseille par l'agrandissement de l'arsenal, fut invité aux abattis de bouteilles. Son coup d'œil d'administrateur aperçut là le germe d'une institution féconde, et il coopéra à la fondation d'une société permanente, née en 1681, qui se nomma la Méduse, avec ces mots pour devise : *Lætificando petrificat.* La société se propagea rapidement, signe certain de son utilité : elle s'étendit à Toulon, à Arles, même jusqu'à Dunkerque, tant la marine royale avait besoin de pratiquer sur une large échelle l'art de « humer le piot. »

Or, l'œuvre de Toro au Cabinet des estampes contient une petite pièce où l'on voit une tête de jeune femme coiffée de serpents, dans un médaillon que soutient un aigle volant entre deux guirlandes mêlées de feuilles et de verres à boire; au-dessous, deux autres aigles dévorent un serpent, parmi des coupes, des pots, des torches brûlantes et un bol enflammé. La légende *Lætificando petrificat* accompagne ces attributs significatifs. Rien n'y manque de ce qui peut caractériser les parties fines de la Méduse. Les torches rappellent l'heure propice de la nuit, le bol symbolise le punch, et les cornets le vin de Champagne, le serpent déchiré personnifie la calomnie, et les aigles font sans doute allusion à la royale qualité des officiers de la marine; enfin la jeune et jolie femme coiffée en Méduse doit être le portrait d'une des sœurs, car les fondateurs n'avaient eu garde d'oublier ce détail. D'où provient cette estampe? accompagnait-elle le petit livre dont un catalogue me fournit l'indication? « Les agréables divertissements ou les règlements de l'illustre société des frères et sœurs de l'ordre de Méduse. A Marseille, de l'imp. de l'ordre, S. D? » En tout cas, elle est médiocre. Si la composition générale dénote un certain goût décoratif, la maladresse des détails n'appartient qu'à un débutant. On lit au bas les deux signatures : « Taureau inv., Guéroult, sc. ». Guéroult est un graveur qui a publié un assez grand nombre

de pièces de marine, *Les différents bâtiments de la Méditerranée*, *Les différents bâtiments de la mer Océane*. Taureau, c'est notre Bernard, avant la forme définitive de son nom. En 1681, les devis d'adjudication de l'Arsenal le nommaient encore Bernard Turreau. L'estampe de la Méduse doit être postérieure de peu d'années à cette date, et le jeune dessinateur de seize ou dix-huit ans qui l'inventa pour le bon plaisir de Vauvré le signa du nom paternel. En méconnaissant, quelque trente ans plus tard, l'auteur de cette pièce bachique, l'intendant laissait trop voir que les joyeuses libations de la Méduse lui avaient pétrifié le cœur.

La rebuffade qu'il venait d'essuyer conserva aux grands seigneurs d'Aix un artiste précieux. Soit nécessité, soit penchant naturel, Toro prenait de toutes mains toute espèce d'ouvrages. M. Pons possède une petite feuille de croquis d'ornements où l'on reconnaît évidemment la main de Toro; au verso, la même main a minuté l'engagement suivant, sans le signer; mais les croquis valent signature :

Je soussigné, promes à monsieur de Bor-cœuïlle exécuter les desseins que nous avons signés (selon l'échelle de reduction qui est au bas desdis desseins) en pierre de Calissane; de fournir ladite pierre rendue à son château de Bor-cœuïlle, qui consistent à une figure d'un Narcisse, deux enfans assis sur des dauphins et deux urnes : de poser ledit ouvrage en place à perfection, à condition que ledit seigneur de Bor-cœuïlle s'oblige à me fournir des ouvriers pour m'aider à poser ledit ouvrage, comme aussi pour faire la perspective dont je ne suis obligé qu'à la conduite; qu'il me sera permis de faire les urnes de trois pièces, et d'ajouter la main droite du Narcisse. Que ledit seigneur de Bor-cœuïlle s'oblige encore de me donner sa table pendant tout le temps qu'il me faudra pour rendre cet ouvrage parfait. Je m'oblige de faire l'ouvrage ci-dessus mentionné aux conditions susdites, pour le prix et somme de cinq cents livres, dont j'ai tout présentement reçu deux cens livres et le reste paiable à proportion de l'ouvrage.

A Aix, ce dixième juillet 1716.

Le sculpteur en bois est devenu sculpteur en pierre : une statue de Narcisse, des enfants sur des dauphins, des urnes, ne l'embarrassent pas plus que des consoles. Et qu'ils devaient être charmants ces vases de jardin réalisant les conceptions de ses estampes! Bien plus, il conduira une perspective, c'est-à-dire une œuvre de peinture, et, en effet, plus tard nous le verrons encore accepter pour Boyer de Bandol deux travaux analogues. Ainsi il se rend propre à tout. Cependant il semble que la province lui pèse. Comme son compatriote Vassé, le décorateur de la galerie de l'hôtel de Toulouse, il voudrait prendre son vol vers Paris. Lui-même nous apprend qu'il s'y trouvait en 1717. Mais ne doit-on pas supposer qu'il y alla dès l'année précédente, quand on lit l'extrait du

Journal des Savants, conservé par Bougerel, qui annonce la publication de son œuvre gravé? Quel ami aurait porté là-bas les estampes de Toro, si ce n'est lui-même?

10 août 1716, *Journal des Savants*.

Nouvelles littéraires de Paris. — Le s^r Dubuisson, architecte du Roy, acheve de faire graver et imprimer chez lui les œuvres de M. Toro, designateur et sculpteur du Roy, pour les ouvrages du port de Toulon. — Ce sont des compositions des plus neuves, des plus variées et du meilleur goût qui aient encore paru; elles représentent des soleils, des ciboires, des calices, des lampes, des candélabres, et autres pièces à l'usage des églises; des trophées, des têtes, des cartouches, des pieds de table, des vases, des cuvettes, des surtouts et d'autres pièces d'orfévrerie et de sculpture; des arabesques et des grotesques de toute espèce. Ces compositions font connoître avec quel succès l'auteur a su joindre à ses talents naturels les excellentes instructions du célèbre M. Puget, son maître. Le graveur, qui est très-intelligent dans le dessein, s'est soigneusement appliqué à rendre les morceaux tels que l'auteur les a produits; la correction, l'art de graver et la propreté des impressions le rendent également digne de l'approbation et de la recherche des curieux et des personnes dont l'éducation ou la profession ont quelque rapport au dessin. Cette grande suite est divisée par livres de six feuilles de chaque espèce, pour en rendre le choix libre; on trouvera l'œuvre ainsi séparée, ou entière, reliée en veau, chez le s^r Dubuisson, rue de Guénégault, en entrant du côté du Pont-Neuf.

Du Buisson n'en était pas à son coup d'essai. Le titre du *Livre de Tables de diverses formes* contient la promesse du fait dont le *Journal des Savants* annonce la réalisation : « ..... inventé par J.-B. Toro et mis au jour par les soins du sieur C. N. Le Pas du Buisson l'aîné, architecte du roy, lequel donnera incessamment une suite considérable des ouvrages du mesme auteur. » Mais, ou l'annonce du journal n'était aussi qu'une promesse, ou l'éditeur donnait le change au public lorsqu'il parlait d'*un* graveur très-intelligent comme auteur de tous les morceaux de l'œuvre. En réalité il n'existe que trois suites avec l'adresse de Du Buisson, celle des *Tables*, gravée par Rochefort, celle des *Dessins arabesques* et celle des *Trophées* qui sont de Cochin. On serait bien embarrassé de nommer ce graveur très-intelligent. Il est vrai que Cochin a gravé, de plus, une suite de *Cartouches* et Rochefort une suite de *Tombeaux*; il est vrai que tous deux s'associèrent pour recommencer, avec des variantes, le *Livre de Vases* de Pavillon. Mais ces trois suites portent l'adresse d'un autre éditeur, Gautrot. Faut-il en conclure que Gautrot succéda à Du Buisson et essaya de continuer son entreprise? Que signifient alors les termes de l'article du *Journal des Savants*, qui semblent indiquer un fait accompli? — « Le sieur Du Buisson *achève* de faire graver...» — « Le graveur *s'est*

appliqué... » — « Cette grande suite *est divisée*... » Que signifie surtout l'énumération des compositions de Toro, où l'on retrouve, à peu de chose près, les diverses catégories de son œuvre gravé, tel que nous le connaissons? Vaisselle d'église, — Trophées, — Têtes, — Cartouches, — Tables, — Vases, — Arabesques et Grotesques, tout s'y trouve nommé, et cependant on chercherait en vain, parmi les suites publiées à Paris par Du Buisson ou Gautrot, la vaisselle d'église, les têtes et les mascarons. Ne vaudrait-il pas mieux conclure que Du Buisson avait centralisé entre ses mains toutes les planches gravées à Aix par Honoré Blanc et Pavillon, et qu'il en publia, en 1716, une édition nouvelle? Son adresse y manque, il est vrai; mais les suites qu'il annonce avoir fait graver ne portent-elles pas une autre adresse que la sienne? Le tirage des planches de Blanc et Pavillon, à Aix, dut être très-borné. Comment expliquer, si ce n'est par un deuxième tirage, que leurs estampes, au lieu d'être introuvables, soient seulement d'une rareté égale à celle des pièces de Cochin et de Rochefort?

Je pose ces questions sans les résoudre. L'œuvre gravé de Toro n'a pas encore été étudié par un assez grand nombre d'hommes compétents, et cela pour une excellente raison, c'est qu'on ne le trouve complet nulle part. Le Cabinet des estampes n'en possède qu'une fraction relativement minime. Il y a à la bibliothèque de l'Arsenal plusieurs suites de Pavillon. Quelques amateurs ont essayé d'en former collection : M. Pons, à Aix; à Paris, M. Destailleurs et M. Bérard : collection difficile. Car la plupart de ces feuilles légères sont allées où elles vont encore aujourd'hui, dans tous les ateliers qui exécutent en matière quelconque des motifs d'ornement. Un marchand d'estampes me disait en avoir vendu beaucoup à un marchand de papiers peints. C'est chez les dessinateurs de fabrique, chez les modeleurs, les ébénistes, les orfévres, qu'on les retrouverait surtout, éparses, déchirées, salies par l'usage. Créées pour servir de modèles à l'art décoratif, les estampes de Toro continuent à suivre leur destinée.

J'ai tenté de dresser un catalogue de l'œuvre gravé de Bernard Toro. Il comprend cent soixante-huit pièces, dont quatre-vingt-sept, près de la moitié, émanent des cinq graveurs provençaux, Honoré Blanc, Pavillon, Coussin, Coelemans et Guéroult. Le reste se répartit entre cinq graveurs connus et quatre anonymes, et se décompose ainsi qu'il suit : Quarante-six pièces originales, par Cochin, Rochefort, Poilly, Joullain et deux anonymes; trente-cinq copies par Cochin et Rochefort, Vivarès, Hertel, deux anonymes et M. Péquégnot. Écartez les estampes des graveurs provençaux, à quoi se réduirait le fameux œuvre de Du Buisson? Écartez l'hypothèse d'une édition parisienne de ces mêmes estampes, les

dix-huit pièces de Cochin et de Rochefort publiées chez Du Buisson auraient-elles suffi pour établir la réputation de Toro, et pour engager Gautrot, Poilly, Joullain, éditeurs et graveurs, à continuer la même entreprise? Enfin où donc les copistes des graveurs provençaux auraient-ils pris leurs modèles?

Si Toro vint à Paris vers la fin de juillet 1716, c'est sans doute qu'il voulait surveiller la publication de son œuvre, c'est qu'il apportait les planches de Blanc et de Pavillon, et c'est ce renfort, arrivant à Du Buisson après le *Livre des Tables* que Rochefort venait de graver pour lui, qui décida l'éditeur à annoncer la gravure de l'œuvre complet comme chose faite. Mais Toro ne pouvait s'en tenir là. Le dessinateur n'était chez lui que le reflet du sculpteur. Il lui fallait des travaux plus en rapport avec son art. Comment s'y prit-il pour en obtenir? Du Buisson l'y aida, et lui-même essaya de se donner un coup d'épaule en dédiant au tout-puissant Robert de Cotte, intendant des bâtiments du roi, une suite de six dessins arabesques mentionnés au catalogue de la collection Paignon-Dijonval. C'étaient des compositions d'ornements et de figures pour décoration de panneaux, de buffets, de cheminées; Toro les avait dessinées de sa plus belle plume et lavées de sa plus belle encre. Rien de plus propre assurément à le faire valoir et à lui mériter une part dans les travaux des bâtiments. Robert de Cotte répondit-il à cette invitation gracieuse? Aucun document ne le prouve, mais on peut le croire. Dans une lettre que je citerai à sa date, Toro nous apprend que pendant son séjour à Paris il s'était vu, selon son expression, « beaucoup chargé d'ouvrages entrepris pour des puissances. »

Quels étaient ces ouvrages, et qu'en reste-t-il? Pour répondre, il faudrait visiter l'un après l'autre tous les hôtels construits ou décorés à cette époque. Or cette époque, c'est celle de l'éclosion du faubourg Saint-Germain. Robert de Cotte bâtit beaucoup sur les nouveaux terrains : il s'y construisit même un hôtel. J'espérais que ses portefeuilles et ses papiers, dont le Cabinet des estampes a hérité, me fourniraient au sujet de Toro quelque indication précieuse : le nom de l'artiste provençal ne s'y rencontre pas une seule fois à côté de celui de son compatriote et contemporain Vassé. Mais, à défaut d'une preuve écrite, les rues de

Paris nous offrent un document de pierres d'une authenticité irrécusable.

Il y a, rue du Bac, aux nos 118 et 120, un vaste hôtel aujourd'hui partagé entre deux propriétaires, et dont une moitié a appartenu au procureur général Dupin. Les deux portes cochères sont l'œuvre de Toro. Au-dessus de l'entablement il a placé quatre vases; en clef de voûte il a sculpté deux mascarons au milieu d'un trophée; il a rempli le tympan d'une composition en bas-relief qui groupe, autour d'une console saillante supportant un vase, deux génies enfants et deux griffons ailés, dont la queue se replie en rinceau pour enlacer un petit cornet de fleurs: sur chacun des quatre vantaux il a suspendu un médaillon orné d'une figure allégorique, l'Europe, l'Asie, l'Afrique et l'Amérique. Dans cette œuvre mixte de sculpture en pierre et de sculpture en bois, malgré les badigeons qui ont empâté le bois et la pierre, Toro se reconnaît à la finesse des profils, à la pureté un peu maigre des formes, à la sobre élégance des combinaisons décoratives. Les figures des vantaux, plus faibles que le reste, rappellent tout à fait celles des grands dessins dont j'aurai à parler plus tard. Les mascarons coiffés de volutes, les trophées de carquois et de drapeaux sont des éléments familiers à son crayon. Le tympan reproduit les griffons, les cornets, les rinceaux, les formes de vases et les enfants que ses estampes font passer sans cesse sous nos yeux. Enfin, comme si ce n'était pas assez de ces preuves de sentiment, ou plutôt d'évidence, j'ai trouvé, parmi les pièces d'une collection gravée de Toro passée naguère en vente publique, une petite estampe qui représente le motif des tympans de la rue du Bac, deux griffons affrontés à un cornet de fleurs. La composition lui appartient incontestablement. Quant à l'exécution, elle ne peut être d'un autre. Qui donc eût consenti à copier, d'après le dessin d'un provincial, un ouvrage de cette importance? Comment eût-on réussi à assimiler, à un tel degré d'identité, son style et son goût? Ou Toro a donné à des ouvriers qu'il dirigeait un modèle complet de l'ensemble et des détails, ou il l'a exécuté lui-même. Dans les deux cas il est l'auteur de cette décoration de pierre et de bois; elle doit être comptée non-seulement au nombre de ses œuvres authentiques, mais au premier rang de ses œuvres de sculpture.

Il resterait à rechercher les autres productions que Toro a pu laisser sur le pavé de Paris, portes cochères, encadrements, mascarons. Rien de caractéristique ne m'a sauté aux yeux dans mes courses à travers le faubourg Saint-Germain et le quartier Saint-Antoine. C'est une étude que je recommande aux Parisiens, si tant est qu'il en reste. Quand le boulet de la rue de Rennes balayera les hôtels du noble faubourg, qui sait si l'expropriation, toujours bienfaisante, ne jettera pas au coin d'une borne

quelque trumeau, quelque frise, quelque rosace curieusement sculptée par Toro? Nous devons tout espérer, ayant pour collaborateur le préfet de la Seine [1].

Ce qui facilita beaucoup les relations de Toro avec « les puissances », plus occupées alors à construire qu'à démolir, ce fut la présence à Paris d'un de ses meilleurs protecteurs d'Aix, le président Boyer de Bandol. Fidèle à son nom, Boyer s'était fait le Mécène de Toro. Un jour vint cependant où ils se brouillèrent, et alors l'artiste écrivit au Mécène une de ces lettres qu'un cœur aigri remplit de récriminations et d'amertumes rétrospectives. La lettre de Toro à Boyer de Bandol, que j'ai déjà citée, a toute la valeur d'un document autobiographique. On y voit l'action presque incessante du président sur ce génie heureux dont la souplesse se prêtait à tous ses caprices. Il sut le mettre en œuvre, le retourner de cent façons, en tirer les œuvres les plus diverses. On y apprend que Boyer avait apporté à Paris trois grands dessins historiés, sans doute pour les faire voir aux personnages le plus en position de seconder les désirs de l'artiste, et même celui-ci devait faire en plus « six grands dieux et six grandes déesses », dont il fut empêché par ses travaux de Paris. On y découvre un fait curieux entre tous : c'est que Mécène et son protégé étaient descendus des nobles régions de l'art sur le terrain des affaires. Le président avait vendu à Toro une petite propriété nommée la Melone, dépendant de sa seigneurie de Bandol. Toro prétend que s'il consentit à devenir propriétaire, ce fut uniquement pour faire plaisir à Boyer. Mais enfin il le devint moyennant la somme de 6,000 livres qu'il acheva de payer à Paris le 26 avril 1717. Plus tard, nous verrons la Melone se transformer en pomme de discorde et donner lieu à des procès. A ce moment, c'étaient encore les meilleurs amis du monde. Boyer mit son crédit au service de Toro, et Toro s'en servit pour s'assurer la place de sculpteur de l'arsenal de Toulon, objet de son ambition.

En 1719, Toro était de retour à Aix, ainsi que le prouve l'acte du prix fait du maître-autel de l'église Saint-Sauveur, « en marbre, suivant le plan dressé par le sieur Thoreau, sculpteur », qui lui fut accordé le 2 mai, moyennant le somme de 5,000 livres. Mais cet ouvrage devait rester à l'état de projet. Rombaud Languenu s'était décidé à mourir l'année précédente, et Toro voyait enfin le plus cher de ses vœux réalisé, puisqu'il obtenait la place de maître sculpteur. A dater de 1719, il figure sur les états de l'arsenal, aux appointements de 1,200 livres.

1. Entre la rédaction et la publication de cet article, le boulevard de Rennes a été terminé ; mais aucune œuvre de Toro n'a été prendre place dans le *Musée Parisien*. (Note de la rédaction.)

Toutefois il ne faudrait pas croire que Toro, en recherchant cette place, ait eu en vue d'ouvrir à son talent un horizon nouveau. M. Brun nous apprend, sans doute d'après des documents dont on eût préféré lire le texte, qu'en arrivant à Toulon le nouveau maître « refusa de faire les dessins de sculpture des vaisseaux, à moins qu'on ne le payât comme Puget, disant qu'il n'était que pour faire exécuter les sculptures de l'arsenal,... et en effet, pendant quelque temps on envoya de Paris les dessins de sculpture de plusieurs vaisseaux ordonnés ». L'artiste chargé de ces dessins était un Provençal, et presque un Toulonnais, Antoine Vassé, qui, après avoir fait son apprentissage de sculpteur en bois à l'arsenal de Toulon, où il concourut aux adjudications pendant une période assez longue, vint s'établir à Paris, et fut employé par Robert de Cotte dans la plupart de ses travaux, le chœur de Notre-Dame de Paris, le portail des Capucines, l'hôtel de Toulouse, la chaire de l'église des Invalides. Antoine Vassé représente assez bien à Paris ce que Toro était à Aix.

Comprises de la façon que nous avons dite, les fonctions de maître sculpteur de la marine ne différaient pas beaucoup d'une sinécure. Aussi Toro continue-t-il de travailler à Aix comme s'il n'avait pas cessé d'y habiter. On vient de restaurer l'hôtel de ville : il s'agit maintenant de le meubler. La salle des archives doit être garnie d'armoiries; Toro en reçoit la commande. Il les dispose dans tous les espaces laissés libres par les fenêtres et les portes. Mais, sur le côté où s'ouvrent deux fenêtres, il établit une armoire plus haute et plus riche dont les trois portes sont enrichies d'ornements sculptés en plein bois, et surmontées d'un écusson aux armes de la ville. Les onze autres présentent la même disposition : sur l'entablement, au-dessus de la corniche, des cartouches oblongs alternent avec des vases; au-dessous, des mufles d'animaux alternent avec des mascarons, les premiers en aplomb des portes, comme les cartouches; les mascarons et les vases en aplomb des panneaux intermédiaires; de plus, chaque porte a reçu des ornements plaqués. Le décor de l'entablement est aussi en placage; les mascarons varient, mais les cartouches et les vases se répètent ainsi que les ornements des portes. L'ensemble de la composition fait honneur à Toro; il y a mis son esprit habituel et sa fantaisie charmante. Mais son ciseau ne paraît pas y avoir touché. L'exécution n'a pas ce cachet de distinction et de finesse exquise qu'on remarque dans ses autres œuvres.

La collection bourguignonne de Fabregoule, aujourd'hui réunie au musée d'Aix, possède de Toro deux petites consoles en forme de mascarons barbus, qui prouvent avec quel art il traitait la figure humaine lorsqu'il la subordonnait à un motif d'ornement. Au contraire, s'il la

séparait du décor, sa faiblesse de statuaire se trahissait aussitôt par un maniérisme dénué de noblesse et une flagrante incorrection. M. Pons et M. de Chennevières m'ont signalé deux statuettes en bois représentant *Mars* et *Minerve*, et hautes de 80 centimètres, dont l'exécution, pleine de détails imprévus, rachetait à peine ces défauts. Elles faisaient partie de la collection d'Arbaud Jouques, vendue à Paris en 1858, et elles furent adjugées au prix de 300 francs les deux. C'étaient néanmoins, au dire de M. de Chennevières, des morceaux précieux où l'on sentait l'effort d'un talent peu ordinaire et le souffle expirant de l'école de Puget.

Les dessins historiés du président Boyer de Bandol attestent la même impuissance et la même habileté. Ils appartiennent aujourd'hui à un amateur de Toulon, et pendant longtemps on les a attribuées à Puget ainsi que deux dessins de facture identique qui se conservent au collége de cette ville. Le premier aspect étonne et saisit. Lorsqu'on voit se développer sur ces feuilles hautes de 85 centimètres et longues de 1^{m},80, tout un monde de figures d'une tournure fière, d'un jet hardi, richement costumées et groupées sans embarras dans une action dramatique au milieu d'une architecture opulente, on se demande quel maître a su unir tant de fécondité à tant de souplesse, et naturellement, parce qu'on est en Provence, on nomme Pierre Puget. On a tort. L'incorrection des formes, allongées outre mesure, l'allure trop souvent forcée des mouvements, l'insuffisance de l'anatomie, et le procédé même du dessin, exécuté par teintes plates, ne sauraient en aucune façon convenir à l'auteur du *Milon* et de l'*Alexandre visitant Diogène*. Je ne parle pas de l'emphase de la composition, qui cependant dépasse les limites où Puget a su se tenir. D'ailleurs, ces dessins portent avec eux une preuve irrécusable. La main qui les traça a oublié de les signer du nom de l'artiste, mais elle y a placé les armes du possesseur, l'étoile des Boyer, le mortier et l'hermine du président, soutenus par un aigle, le même aigle au cou allongé que Toro a sculpté sur ses consoles, et dessiné sur ses estampes, sur la pièce de la Méduse, entre autres, et sur le frontispice de la suite dédiée par Honoré Blanc au seigneur de Bandol. Le doute n'est plus permis, et les cinq dessins de la collection Malcor, aussi bien que les deux du collége de Toulon, doivent faire retour de Puget à Toro.

Ceux du collége représentent *le Triomphe des Arts* et *la Fortune distribuant ses faveurs*. La verve de Toro, plus contenue, leur conserve le caractère général d'un bas-relief, et je les croirais volontiers exécutés en vue des tapisseries que Boyer commandait à Gênes, mais, dans ceux de la collection de Malcor, cette verve ne connaît plus de mesure. L'*Iliade* a agi sur l'imagination de l'artiste comme un vin capiteux. Le *Rapt*

d'Hélène, la *Reconnaissance d'Achille à la cour de Lycomède*, les *Adieux d'Hector et d'Andromaque*, l'*Enlèvement d'Astyanax*, le *Désespoir d'Hécube*, ces sujets, qu'un statuaire traiterait en un groupe de deux ou trois figures, sont devenus pour Toro des motifs populeux, des compositions touffues, des scènes théâtrales où la foule des comparses entoure, presse, absorbe et déborde les premiers rôles. Les chevaux hennissent, les étendards flottent au vent, les colonnades se prolongent à l'infini, une ville idéale déploie en perspective sa magnifique ordonnance, les statues s'entassent sur les tombeaux et le palmier se balance à côté des obélisques. Rien que ce luxe décoratif suffirait pour désigner l'auteur. S'il coiffe ses guerriers de casques, ces casques s'enrichissent de mille inventions capricieuses; les vaisseaux qui attendent Hélène et Pâris ont leur poupe superbement sculptée: des meubles élégants, des consoles d'un travail curieux remplissent le palais de Lycomède; les armes et le costume se compliquent de mille détails. En somme, s'il y a beaucoup à reprendre dans les dessins historiés du président Boyer, on y rencontre aussi des figures d'une rare élégance, des académies d'un dessin large et fort, des attitudes d'un beau caractère. Ce qu'il faut y louer surtout, c'est l'abondance des idées, c'est la variété des expressions et des types, c'est la vie qui circule partout à travers l'invraisemblable et l'impossible, c'est le souffle héroïque dont s'animent même les vulgarités du maniérisme; en un mot, c'est la science la plus étendue et profonde, quoique incomplète, de l'homme à qui revient l'honneur de ces dessins.

L'orgueil était permis à un tel homme, car son talent frisait le génie. On comprend ses prétentions à l'arsenal de Toulon, prétentions reconnues légitimes, puisque ses appointements furent élevés, dès 1723, à la somme de 1,500 livres. On comprend que l'intendant ait souhaité de le voir « réduire son imagination portée aux ouvrages les plus magnifiques et les plus riches, ne s'embarrassant pas des prix, mais de la gloire de son métier ». On comprend son attitude pleine de dignité vis-à-vis de son âpre Mécène. Le moment est venu de citer la grande lettre de Toro à Boyer de Bandol. La voici, telle que M. Magloire Giraud l'a lue et copiée:

Monsieur,

Après vous avoir assuré de mes très-humbles respects j'auray l'honneur de vous dire que ma fille de Noré estant de retour d'Aix, elle m'a dit qu'elle eut l'honneur de

vous faire la reverence, et qu'elle vous trouva fort irrité contre moy et que vous luy dites meme que vous aviés droit à me faire un procès criminel, attendu que je vous avois fait un vol et que je vous avois enlevé une pandule de chez vous. C'est un titre qui ne m'est point dû, car vous sçavés que j'ay eu l'honneur de travailler toute ma vie pour des seigneurs, sans qu'il se soit jamais trouvé personne qui ait eu le moindre sujet de se plaindre de moy. Je vois apparemment, Monsieur, que vous avés oublié de quelle maniere les choses se sont passées, j'auray l'honneur de vous dire que je ne vous ay point fait de pandules. Je vous ay seulement fait un ouvrage qui estoit destiné pour une simple montre et non pour une pandule. C'estoit la figure du Temps qui portoit un rond sur sa teste avec deux petits enfants par-dessus, et un soleil qui couronnoit le rond et par-dessus la figure un petit cul-de-lampe que je vous avois vendu et que vous envoyates chercher chés moy pour l'accommoder, après l'avoir gardé près d'un an. Après cela vous fites un voyage à Paris d'où vous apportates une pandule a balancier que vous vouliés faire servir a ce meme ouvrage. Vous sçavés que nous fûmes d'obligation de crever le rond et d'ajuster une manière de caisse par-dessous, qui estoit enrichie d'une teste de femme avec des ornements, et tout cela avoit esté fait pour donner jour au mouvement. Cela fait nous fumes présenter la pandule dans la caisse, qui se trouvoit encore trop petite, il en fallut faire une autre, et quand vous eutes veu le tout ensemble, vous convintes que cela ne faisoit pas un bon effet. Voilà pourtant beaucoup de temps perdu pour moy, et de l'ouvrage qui ne m'a servi en rien. Il me reste encore la figure du Temps, les deux enfants, le soleil et le cul-de-lampe. Vous sçavés, Monsieur, que l'ouvrage reçu et gardé meme chés vous, je n'estois point d'obligation de faire tout ce que j'ay fait, ce n'estoit que l'affection et l'inclination que j'avois pour vous qui me l'a fait faire. Si vous souhaités ce qui me reste de cet ouvrage, je vous le remettray. A l'égard de l'autre pandule que j'ay faite pour convenir à vostre mouvement, elle est plus riche que la première de beaucoup, elle n'est point encore finie, il est vray qu'il y a très-peu de chose à faire. Si vous souhaités, Monsieur, sortir d'affaire avec moy, je vous la remettray et je l'accommoderay d'un goust à vous faire plaisir, car je n'y épargneray pas le temps.

A l'égard, Monsieur, de la bastide que vous m'avez vendue, ce qui me fasche, c'est de voir que vous m'avés obligé, par le contrat que nous avons fait, de tenir un malheureux rentier pendant deux ans, qui m'a emporté les rentes de trois années, et m'a rendu le bien tout détruit, dont j'ay esté obligé de faire descendre des experts de Saint-Nazaire. Il m'est fort mortifiant que vous protegiés et que vous teniés a Bandol un homme qui m'a volé, et qui me fait tous les jours mille desordres, jusque à me faire arracher avec le défunt M. Sarret des arbres, pour les transporter en un autre endroit. Quand j'ay pris vostre bastide, ce n'a pas esté l'intérêt qui me l'a faitte prendre, ce n'a esté que pour vous faire plaisir. Vous sçavés, Monsieur, que vous m'estiés débiteur de trois tableaux que je vous avois vendu, dont je n'avois tiré qu'une partie du payement, et ensuite vous prites cinq livres de desseins que je vous fis en meme temps vostre porte et vostre perspective, vous sçavés le prix. Je n'estois pourtant pas obligé de conduire l'architecture comme j'ay fait. Je vous ay encore fait faire vostre bibliothèque, le dessein en petit et en grand, et fait le dessein de la sculpture et de la menuiserie en grand, ce qu'un ignorant comme Durand n'auroit jamais pu faire.

J'ay fait moy-meme les ornements de la cheminée, la frise qui est en haut où il y a des barrilliers et des consoles, j'ay fait le dessein en grand et conduit l'ouvrage, fait par Faussé. Vous voyés bien, Monsieur, que je ne vous dis cela que par ce que vous

dittes que je suis intéressé. Vous n'ignorés pas pourtant si vous m'avés tenu compte et si je ne vous ay jamais rien demandé de tout cela, excepté la cheminée. Je puis vous dire, Monsieur, que je faisois pour vous ce que je n'aurois pas fait pour le premier seigneur de la cour. Ce n'estoit que l'affection que j'avois pour vous qui me le faisoit faire. Il y a meme le dessous de fenestre du costé du jardin, le parterre que vous me fittes dessiner en petit et en grand, un dessein de tapisserie que vous vouliés faire faire à Genes, trois autres grands desseins hystoriés que vous-meme avés porté à Paris : tout cela a esté fait apres l'achat de la bastide. Il est tres-seur, Monsieur, que si nous avions icy dans la province quelque habile sculpteur ou architecte auquel l'on fit voir tout ce que j'ay eu l'honneur de faire pour vous, il seroit estimé une somme considerable au-dessus de la bastide que vous m'avez remis, et pour vous montrer que ce n'est point l'interest qui me domine, je suis en estat de vous la remettre pour quatre mille livres, quoique vous me l'ayés vendu six mille.

Vous m'avez envoye, Monsieur, ces jours-cy, un homme de Saint-Nazaire qui dit avoir insinué le contrat de l'achapt, et que vous luy aviés donné ordre de me poursuivre pour payer le lot de la bastide. Personne ne sait mieux que vous que lorsque nous avons parlé du lot que je vous dois n'estre pas en estat de payer, attendu qu'il me falloit faire beaucoup des despenses pour payer le transport de la pierre de Callissanne et les ouvriers, vous me respondites que vous vous en chargiés, et vous me fites voir meme, quelques jours apres, une lettre que M. le baron de Ventimille vous escrivoit comme vous accordant cela à deux cens livres. Vous voyés bien, Monsieur, si j'y entends finesse, puisque vous-meme avés fait dresser le contrat.

Quant à la plainte, Monsieur, que vous faites de moy, qui est d'avoir mal parlé de vous à Toulon à des commissaires et à des escrivains, et même à monsieur l'intendant, on ne peut pas me dementir là-dessus. Je defie qu'il se trouve personne qui me soutienne en face que je n'ay pas parlé de vous avec tout le respect et toute l'attention possible d'un homme de merite comme vous. J'ay toujours dit que nous aurions besoin d'une douzaine de seigneurs comme vous dans la province, et amateurs de la vertu, des arts et des sciences, cela nous procureroit d'habiles gens que nous n'avons pas. Il n'y a qu'un malheureux comme Raymond qui ait esté capable de faire toutes sortes d'inventions, et me vouloir faire passer pour un malhonnete homme. S'il y avoit d'honneur (?) dans mon fait, il y auroit longtemps que je l'aurois mis dans la raison, mais un homme comme moy est au-dessus de tout cela. Il suffit qu'il est connu pour ce qu'il est, par tout ce qu'il y a d'honnestes gens dans la marine. Sans vostre protection, il y auroit long-temps qu'il seroit hors de l'Arsenal, car c'est un ignorant et rempli d'autres imperfections.

J'oubliois, Monsieur, de vous parler de six grands dieux et de six grandes déesses que vous me demandés. Vous sçavés, Monsieur, comme nous sommes convenus ensemble à Paris, apres vous avoir représenté tous les ouvrages que je vous avois fait et que j'estois beaucoup chargé d'ouvrages que j'avois entrepris à Paris pour des puissances, et par conséquent je ne pouvois pas faire les desseins, n'ayant point de temps. Vous eutes la bonté de convenir avec moy que moyennant mille livres que je vous donnerois vous vouliés bien m'accorder cette grâce, c'est comme je fis et vous eutes la bonté de me faire une quittance generale. Je suis persuadé, Monsieur, que cela vous fera rappeler toutes vos idées. Il n'est pas surprenant qu'une personne comme vous, qui estes chargé de tant d'affaires, ayés oublié toutes ces circonstances. Si je croyais, Monsieur, d'estre bien veneu de vous, lorsque vous viendrés a Bandol, j'aurois l'honneur

de vous presenter un tableau d'environ six pans y compris la bordure, pour cinq de hauteur. Comme Son Altesse royale monsieur le duc d'Orléans avoit fait escrire aux consuls de Toulon de m'appeler pour me faire voir un tableau de M. Puget, de luy dire ma pensée, je fis reponse que ce n'estoit point un tableau de M. Puget et qu'il estoit indigne de son Altesse royale. Cela fut cause que j'eus occasion de celuy icy de vouloir faire un voyage a Paris pour le luy porter, mais après mon achapt j'appris sa mort. J'ay eu le bonheur d'avoir un de mes ouvriers qui est très habile doreur, et qui est a l'appret. J'ai commencé aussi un ouvrage d'un tournevent que je peints a la detrempe. Je me flatte que ce sera un ouvrage qui n'aura pas son semblable. Il me coutera presque une année de temps à bien travailler. Si j'avois l'honneur de vous voir à Toulon, je recevrois un sensible plaisir que vous donnassiés un coup d'œil a ce dont j'ay l'honneur de vous parler. Je me flatte que vous oublierés le passé et que vous me regarderés a l'avenir comme celui qui se dit avec tout le respect possible,

Monsieur,

Votre tres humble et tres obeissant serviteur,

B. Toro.

A Toulon, ce 30 novembre 1724.

Après avoir reproduit ce document d'un accent personnel, essayons de l'analyser au double point de vue de la biographie et des œuvres.

Sur sa vie, Toro nous apprend qu'en 1724 il résidait à Toulon. Il nous fait connaître une de ses filles : « ma fille de Noré, » qui se trouve ainsi distinguée d'avec sa sœur, mariée à Gaspard Barbesieu, commis au greffe du parlement de Provence. Il déclare qu'il a toujours travaillé pour des seigneurs, et, en effet, nous avons nommé ses nobles clients. On voit même qu'il se mêlait parfois du commerce des objets d'art. Il a vendu des tableaux à Boyer. Enfin il jouit d'une certaine notoriété, puisque le duc d'Orléans, régent du royaume, a recours à son expertise pour l'achat d'un tableau de Puget. Remarquons, en passant, cette ardeur du duc d'Orléans à se procurer des tableaux du grand artiste provençal. Déjà il avait donné la chasse à ceux de la Major de Marseille. Le voilà qui poursuit le même but à Toulon. La mort, en coupant court à ses recherches, empêcha la peinture de Puget d'arriver jusqu'à Paris.

Sur ses œuvres, Toro nous dit plus qu'on n'aurait droit d'attendre. Sa lettre est le répertoire complet des divers genres de travaux auxquels s'appliquait son talent multiple.

L'hôtel de Boyer de Bandol lui doit tout, sa porte et son jardin, son mobilier et son décor intérieur. Cependant, à en croire l'auteur des *Rues d'Aix*, cet hôtel, devenu depuis l'hôtel Alfred d'Albertas, n'aurait été construit par Boyer qu'en 1735. La lettre de Toro nous permet de rectifier une date erronée, puisqu'il affirme, en 1724, avoir déjà fait la porte. Et il ne s'agit plus ici, comme pour l'hôtel d'Arlatan, d'une

sculpture en bois sur les vantaux, mais d'une décoration architecturale, contemporaine de la construction. — « Je n'estois pourtant pas obligé de conduire l'architecture, comme je l'ay fait, » dit Toro dans sa lettre. Ainsi tout est de lui. Une corniche saillante s'arrondit au-dessus de l'arc surbaissé de la porte et se termine par deux ressauts surmontant des triglyphes. Chacun sert de piédestal à un sphinx, et les triglyphes s'appuient sur un mascaron emmanché dans une console. Deux petites guirlandes de fleurs garnissent les coins de la frise. Les mascarons barbus, avec les consoles qui les épaulent, sont du goût le plus fleuri. Les sphinx ont une élégance incomparable. Au lieu de s'affronter sottement, ils se tournent le dos, ou plutôt la croupe, et leur gorge jeune et ferme arrive en aplomb des triglyphes. Mais les têtes se regardent, et ce mouvement contrarié, si gracieux par lui-même, s'accroît encore de la grâce du sourire qui anime les deux visages. Comme dans ses dessins de Toulon, Toro a adopté un type féminin, rond et court, aux joues pleines, au nez un peu retroussé, aux yeux bien fendus ; un pan de draperie se joue dans les cheveux. Gardiens charmants d'une somptueuse demeure, les sphinx de Boyer annonçaient mieux les goûts de l'amateur que l'humeur du président.

Cette porte me conduit à parler d'une autre, celle de l'hôtel de la Tour d'Aigues. Toro s'y montre aussi à la fois sculpteur et architecte. Lui seul a pu imaginer l'arc sans corniche, surmonté d'un couronnement bizarre qui s'élève sur ses deux pilastres carrés où vient s'appuyer le mur de clôture. Car il s'agit cette fois d'une porte cochère donnant accès à une cour. Lui seul aussi a pu sculpter les mascarons alternés, homme barbu et jolie femme, dont sont ornées les trois faces externes de chaque pilastre. Il y a là un ensemble d'une incontestable originalité. Mais les mascarons, de dimension médiocre, sont loin de produire le même effet de séduction que les sphinx de l'hôtel d'Albertas.

Sur la façade de l'hôtel de la Tour d'Aigues court une frise qui est aussi l'œuvre de Toro. On y reconnaît les ornements dessinés au verso de son engagement avec M. de Beaurecueil, des casques, des nefs antiques, des carquois, des boucliers, formant métopes entre les triglyphes. Le « dessous de fenêtre », mentionné dans la lettre à Boyer, devait être un ouvrage de même nature, frise, mascaron ou bas-relief en pierre.

A l'intérieur de l'hôtel de Boyer, Toro avait dirigé la décoration des appartements. Le compte de « M. Fossé, sculpteur, » qu'on trouvera cité au catalogue, énumère les corniches en plâtre avec frise et architrave, six cartouches avec leurs chambranles autour des portes, les cheminées du cabinet et de l'antichambre, la réparation de l'architecture et

le blanchiment des appartements de plain-pied au midi, salon, chambre et antichambre, et, au premier étage, salon, chambre et cabinet. Mais la cheminée, probablement du salon, et la frise supérieure, « ornée de barrilliers et de consoles, » étaient l'œuvre de Toro lui-même, dessin et exécution.

Il pouvait, de plus, revendiquer comme sien presque tout le mobilier. La lettre ne parle que de la bibliothèque et de deux pendules, l'une plus grande, avec figure du Temps portant un soleil entouré de deux génies, l'autre plus petite, enrichie d'une tête de femme. M. Ponce, qui a vu l'une et l'autre, me citait de plus un lustre et un cadre de glace, et il ajoutait que ce fut la vue de ces délicates sculptures qui lui inspira un goût très-vif pour leur auteur, à peu près inconnu. Toro y avait dépensé le plus fin et le meilleur de son double talent de dessinateur ingénieux et d'exécutant inimitable.

Est-ce tout? Non, la lettre nous signale encore les dessins pour les tapisseries commandées à Gênes, dessins dans lesquels je reconnaîtrai volontiers, ainsi que je l'ai dit, les deux compositions du collége de Toulon. Elle nomme, en passant, six grands dieux et six grandes déesses, qui devaient aussi servir de modèles, soit à des tapisseries, soit à des peintures décoratives, peut-être même à des statues. Enfin Toro était descendu au jardin, il avait dessiné le parterre en grand et en petit, et, sur le mur, il avait prolongé les colonnades idéales d'une perspective.

Certes, tant de travaux, de la nature la plus diverse, n'étaient pas estimés trop haut, à la somme de 5,000 livres. On sait que Boyer les paya par l'abandon de la Melone contre une autre somme de 1,000 livres soldée comme appoint par Toro. Le président avait plus de goût pour les belles choses que d'argent comptant dans sa bourse. Heureux de sentir frémir sous sa main l'esprit fécond d'un artiste à qui sa facilité rendait tout possible, il s'était laissé entraîner, de la porte à la cheminée, de la pendule au lustre, de la perspective au jardin ; puis, le jour où il fallut payer sa dette, il ne trouva d'autre moyen que d'aliéner une propriété. Mais, soit qu'il espérât la racheter tôt ou tard, soit qu'il en attendît la restitution de la lassitude du nouveau possesseur, il se refusait à se dessaisir de ses droits par un acte public et notarié. Une quittance de sa main lui paraissait suffisante. Au contraire, Toro, qui connaissait son président, et qui s'habituait à son rôle de propriétaire, réclamait un acte public. De là contestations, paroles aigres, injures plus ou moins déguisées, et, en fin de compte, procès.

Plaider contre un président au Parlement, quelle audace de la part d'un ouvrier! On lui montra ce qu'était alors la justice française, avec

ses interminables délais. Mais Toro tint bon. Il n'était pas pour rien élève de Puget, qui avait plaidé contre Marseille. Sa position de maître sculpteur lui donnait une certaine importance. Déjà commençait à se former le grand parti des fonctionnaires. A corsaire corsaire et demi. Et voilà Toro frappant à toutes les portes pour obtenir justice. Ainsi s'explique le document suivant, retrouvé par M. Magloire Giraud :

SUPPLIQUE A M. D'ARMENONVILLE.

Monseigneur,

J'ay recours a votre justice après huit ans que je plaide contre Monsieur de Boyer Bandol second president du parlement de cette province pour avoir par contrat public les quitances et titres d'acquisition d'une petite terre qu'il m'a vandue 6,000 livres que j'ay achevé de luy payer le 26 avril 1717 estant à Paris, n'ayant pour lors retiré qu'une quitance de sa main dont je joins icy copie.

Je luy prestay quelque temps après la somme de mil livres, il m'en fit son billet pour mon remboursement dans trois années sur le revenu de sa terre de Bandol, lequel billet dont copie est aussy cy jointe a esté accepté par le sieur Sarret son fermier et le payement éludé par mondit sieur de Bandol; ce qui m'obligea de poursuivre par devant le juge du lieu d'Ollioules, où ledit fermier faisoit sa residence. J'obtins l'ordonnance de defaut et mond. s^r de Bandol demanda evocations au parlement où il préside. Me voyant conduit à ladite cour, je demanday aussi ma seureté pour l'acquisition de la terre cy devant citée de laquelle plusieurs créanciers de mond. s^r de Bandol vouloient me deposseder.

Votre grandeur peut juger de ma triste situation en cet affaire, dont je ne verrois jamais la fin sans la justice que je prends très-respectueusement la liberté de vous demander. Me trouvant employé au service du roy en ce port pour la direction des ouvrages de sculpture de ses vaisseaux, que je ne puis quitter sans congé et derrangement à ce service, et à des dépenses considérables que je n'ay que trop ressenti en plusieurs voyages faits a ce parlement pour y demander cette justice, qu'il n'est pas difficile de prolonger à un foible client qui a un president pour partie, et qu'il me feroit infailliblement consommer le peu de bien qui me reste pour mes vieux jours et l'entretien de ma famille.

Je n'ay pas l'honneur d'être connu de vous, Monseig^r, et ma partie pourroit par son rang supérieur abattre mon petit estat, mais vostre Grandeur au-dessus de toute prevention fera toujours presider sa justice. J'ay heureusement le bonheur d'estre connu de Monseig^r le chancelier de Pontchartrain et de Monseig^r son fils, et l'ydée que lon a bien voulu donner de moy au public dans le journal des sçavants en l'année 1716 me font espérer, Monseig^r, que vous voudrés bien faire attention à un sujet qui vou demande la grace d'ordonner deux juges non suspects pour luy rendre justice ; je l'e pere de vostre Grandeur de laquelle je seray toute ma vie,

Monseigneur,

Vostre tres humble et tres obeissant serviteur,

TORO.

A Toulon, le 26 aoust 1725.

La supplique eut l'effet que désirait Toro. Quelques jours après, M. d'Armenonville écrivait au président Boyer une lettre où se rencontrent ces passages significatifs, et les points par lesquels M. Magloire Giraud a remplacé le reste permettent d'en supposer de plus forts :

Fontainebleau, 3 septembre 1725.

Je suis persuadé qu'il ne peut mieux s'adresser qu'a vous meme pour obtenir la justice qui lui est due. Ainsy je lui mande qu'il n'a qu'à se rendre près de vous.... S'il se trouve néanmoins quelque contestation qui demande l'interposition d'un tiers, je m'asseure que M. Le Bret voudra bien, quand vous l'en prierez y employer son ministère plustot par conciliation que par autorité. C'est à quoy je vous exhorte pour ne pas donner lieu à de justes plaintes de la part de ce particulier.

Ainsi sommé par son supérieur, Boyer ne pouvait qu'obéir. Toutefois il y mit le temps, et c'est seulement l'année suivante qu'intervint, à défaut d'un acte notarié, la quittance publique dont M. Giraud a donné le texte :

QUITTANCE PUBLIQUE A LA RECOMMANDATION DE M. LE P^t DE BANDOL.

Lan mil sept cent vingt six et le vingt cinq^r jour du mois davril aprés midi establi Mr Jacques Gautier grefier en ladmirauté du lieu de St-Nazaire de son gré a reconneu avoir receu de sieur Bernard Thoro metre sculteur entreteneu dans larcenal du Roy en la ville de Toullon absant des mains de sieur Gaspard Barbesieu ci devant comis au grefe criminel du parlement de ce païs de Provance et des deniers qui lui ont esté remis par led. sieur Thoro son beau pere pour lui ici present aceptant stipulant la somme de deux cens soixante dix sept livres traize sol six deniers et cest tout presantement en louis dor et dargent et autre bonne monoie realle numeration faite au veu no^re et tesmoins en laquelle somme led. sieur Gautier a la consideration seulle dhaut et puissant seigneur messire François de Boier Foresta chevallier seigneur de Bandol conseiller du Roy en ses conseils second presidant au parlement de cette province qui a bien voulu sinterresser pour led. s. Thoro a reduis regler et moderer les adiudications quil a raportee contre led. Thoro par santance de Mons. le lieutenant de senechal de la ville de Toullon confirmee par arrest dexpediant de lad. cour au subiet du lod deub aud. Gautier en qualité dancien fermier des droits seigneuriaux du seigneur dud. St Nazaire pour raison de la vante que mond. seigneur le presidant avoit passer aud. Thoro de la piece et bastide de la Melone situee au terroir dud. St-Nazaire soit en principal intherest et depans ce montant en tout a la somme de cinq cents nonante neuf livres lui quittant gratuitement du surplus desquelles deux cens septante sept livres traize sols six deniers led. Gauthier bien comptant et satisfait en quitte led. Thoro sans rapel a paine de tous depans domages intherest pour lobservance de ce lesd. parties ont obliges leurs biens presant et advenir a toutes cours requises lont juré et requis acte fait et publié dans le chasteau de ce lieu de Bandol present Sr Claude Guiramand metre de l'Academie de la province et m^e Louis Toullozan no^re roial du lieu d'Ollioules temoins requis et soubsigné avec lesd. parties. Ainsi signé et conterrollé à loriginal.

Collattionné sur son original par nous Joseph Sabatier no^re roïal du lieu de St-Nazaire soubsigne ou je raporte.

J. SABATIER, no^re.

Pièce sur papier timbré aux armes de France et de Navarre, déposée aux archives paroissiales de Saint-Cyr (Var).

Il semble que Toro n'ait attendu que cette mise en possession définitive pour se défaire d'une propriété qui lui pesait. Il offrait à Boyer de la reprendre pour quatre mille livres. Quelques années après, il la revendait pour trois mille livres; et c'est ainsi que la Melone, située sur le territoire de Saint-Nazaire, le long de la rivière d'Aran, à deux kilomètres de Bandol, a passé des mains de Boyer dans celles de Toro, et de là dans celles de Negrel, puis de J.-B. Revert, aïeul de M. Antoine Coulomb qui la possède aujourd'hui[1].

1. *Extrait du contrat dachapt dune piece à Aran fait par sieur Louis Negrel de s^r Bernard Toro au prix de 3,300 l.*

Lan mil sept cens vingt neuf et le dix neuf^eme du mois de septembre apres midy pardevant nous notaire royal a Toulon et temoins soubsignes a esté presant en personne le sieur Bernard Toro sculpteur du Roy entreteneu en la marine au departement de cette ville de Toulon lequel de son gré a vendu et irrevocablement transporté par cet acte en faveur de sieur Louis Negrel du lieu de Roquevaire icy presant acceptant et stipullant une piece complantée de vigne et terre semable ou il y a une bastide et une bosque située au terroir de Saint-Nazaire quartier d'Aran toutte tant quelle contient avec tous ses droits et appartenances, ensemble la futaille de caves, cuve vinaire, pressoir et generallement tout ce qui se trouve dans lad. bastide apartenant aud. sieur vendeur, laquelle confronte de levant terre du sieur achepteur et de septentrion la rivière d'Aran et autres ses plus vrays confronts si aucuns y en a rellevant de la directe de Madame la Comtesse de Vintimille a la cense et service accoutumé n'excedent au sol, franche de lad. cense ensemble de toutes autres charges jusques a ce jourdhuy, excepté de la taille de la courante année que led. sieur Negrel payera ayant deja perceu partie des fruits de lad. piece qui sont aussy compris en la presente vente laquelle est faite pour le prix et moyennant la somme de trois mille trois cens livres a compte de laquelle led. sieur Toro en a receu sept cens livres dudit sieur Negrel tant presantement contant en louis d'or et dargent reelle numeration faite au veu de nous notaire et temoins dont contant et satisfait le quitte, et a legard des deux autres mille six cens livres restantes il a été conveneu que led. sieur Negrel la gardera entre ses mains tant que bon luy semblera et jusques au payement il en supportera les intherest annuellement a raison de denier vingt montant a cent trente livres, le premier payement desquels se faira du jourdhuy en un an et ainsi sera continué annuellement pendant tout le tems que led. sieur Negrel demeurera saisy dud. soit principal etant encores dacord que ce dernier indemnisera le rantier de lad. piece qui lavoit a megerie suivant le contrat d'arrentement passé ridre M. Mouton no^re et de cette facon led. s^r Toro sest demis et devestu de la susd. piece ensemble de tous les effets cy dessus mentionnés, en a

Au cabinet des estampes de Paris se trouve le dernier ouvrage de Toro : c'est le dessin d'un cartouche entouré de trophées. On lit à côté la note suivante :

Le cartouche cy à côté a esté commencé par le sr Toro, Me sculpteur des vaisseaux du Roy à Toulon, n'a pu estre finy par luy, ayant été attaqué d'apoplexie le 28 janvier 1731 dont il est mort quelques moments apres.

Ce sculpteur travailloit le bois avec une si grande délicatesse que les ouvrages qu'il a faits en pieds de tables, pendules, et consoles, n'étoient susceptibles d'aucune dorure et même que le verny qu'on pouvoit y mettre dessus y faisoit tort; tous ces ouvrages etoient entierement finis et il leur donnoit toute la perfection qui pouvoit sortir de son génie et de ses doigts.

A son tour, le registre des baptêmes, mariages et sépultures de l'église cathédrale de Toulon s'exprime en ces termes :

Sr Bernard Toro sculpteur entretenu âgé d'environ soixante ans est décédé muni

saisy et investy led. sieur Negrel a plein droit sous toutes les clausules translatives de domaine seigneurie constitut et precaire et autres requises et necessaires et de luy etre teneu de toute eviction et garantie generalle et particuliere aux formes ordinaires retention desd. fruits pour ce jourdhuy tant seulement en signe de vray transport, et tout de suite lesd. parties ont donné pouvoir pour la future precaution dud. sieur Negrel a Me Maistre nre et Sauveur Eynaud marchand du Bausset expert par elles nommés et choisis de soy porter en lad. piece et faire rapport de description de letat dicelle et ce sans aucune formalité de justice dont elles les dispensent meme du serment accoutumé en pareil cas, et pour lobservance des presantes lesd. parties chacune en ce qui les concerne ont obligé leurs biens presant et avenir et led. sieur Negrel par expres la susdite piece *precaris nomine* sans pouvoir la vendre ni autrement alliener que les susd. deux mille six cens livres et intheret nayent été auparavant acquittés a peine de nullité a toutes cours lont juré et requis acte suiet et insinûon concédé fait et publié aud. Toulon dans notre etude en presence de Jacques Arenc procureur au siege dud. Toulon et Dominique Augustin Barralier praticien temoins requis et soubsignés avec les parties. Collé. à Toulon le 20 septembre 1729 receu vingt livres huit sols et renvoyé à l'insinuâon au bureau d'Ollioules signé Auriol à la minute

Collationné

GAUTIER.

En qualité de procureur general de Monsieur le comte du Luc en sa qualité quil procede reconnais avoir receu du sieur Negrel la somme de cent soixante cinq livres par devant et depuis le 13 du courant et cest pour le droit de lad. de laquisition par luy sy dessus faitte et mentionnée au presant acte que dessus (et a sa requisition) luy avons donné l'investiture pour raison de la même aquisition pour attouchement de marins en la manière accoutumée sans prejudice de ces droits qui sont reservés au susd. comte du Luc. A. Ollioules ce vingtieme septembre 1729

BESSON.

du sacrement de l'extrême onction le vingt huit janvier 1734, et le lendemain il a enseveli dans l'église des P. Carmes.

J. POMET, segondaire.

Rien ne nous manque au sujet de la mort de Toro, ni la lettre part, ni l'oraison funèbre. L'auteur de la note manuscrite du Cabinet estampes a tout dit en deux mots : son génie et ses doigts. C'est bie la double originalité de cet artiste, qui fut, en Provence, à quel années d'intervalle, la répétition réduite du grand Puget. Aussi fée aussi souple, aussi divers, également habile à sculpter le bois o pierre, savant en architecture, et peintre à ses moments perdus, recueillit l'héritage décoratif de l'auteur du *Milon*. A ce titre, il mér bien une étude approfondie de sa vie et de ses œuvres, et cette ét si longue qu'elle paraisse, avait sa raison d'être en un temps co celui-ci, où l'art décoratif préoccupe à bon droit tant d'esprits dél jaloux de la gloire de l'école française.

LEON LAGRANGE.

LES DERNIERS TRAVAUX D'ART

AU PALAIS DE JUSTICE

Ce sera toujours une tâche ingrate, pour un architecte épris de son art, que celle d'achever un édifice anciennement commencé. En se chargeant de terminer le Palais de justice agrandi, M. Duc, assisté de M. Dommey d'abord, puis de M. Daumet, devait enfermer à la fois dans une enceinte définitive, et la poétique Sainte-Chapelle, de Pierre de Montereau, et les robustes constructions de saint Louis, et les bâtiments de style neutre élevés à la fin du XVIIIe siècle. La juxtaposition de différents modes d'architecture, rendue moins choquante par la grande étendue de l'édifice, était donc un fait accompli qu'il fallait accepter, et dont l'artiste a voulu profiter pour être original à son tour et agir en toute liberté. Le nouveau plan livrait à son activité une vaste superficie de terrain, et de plus, le projet qui indiquait à l'ouest une nouvelle façade à construire, occupant toute la largeur de la Cité, d'un quai jusqu'à l'autre, lui permettait de formuler sa conception architecturale, surtout par le développement non limité des grandes lignes.

Il est probable que la pointe occidentale de l'île, occupée actuellement par la place Dauphine et la rue du Harlay, sera entièrement dégagée par la suite, et que dès lors le nouveau Palais, vu des quais, sera placé, comme perspective, dans des conditions meilleures encore que ne le sont aujourd'hui le Louvre et la Monnaie, sur chacune des rives de la Seine.

Pour bénéficier des avantages que lui offrait ce magnifique emplacement, M. Duc a cherché dans la composition de son œuvre la sobriété et la simplicité des grandes formes, cela est incontestable. Nous parlons, bien entendu, de l'effet général de l'édifice vu de loin, abstraction faite de la valeur décorative des nombreux détails, qui sont généralement exécutés avec goût et conscience.

Mais l'ensemble ne se présente point cependant, pour notre regard, avec l'autorité que l'artiste a voulu lui donner. Les effets puissants et durables de l'architecture, ceux que le public peut apprécier parce qu'il les sent plutôt qu'il ne les juge, dépendent avant tout de la proportion des masses. Ici M. Duc a cru employer utilement des moyens héroïques; mais nous trouvons que, par excès de recherche, il n'a point atteint le but qu'il se proposait, et que, là où il voulait être grand, il est resté seulement ingénieux, élégant et raffiné.

Si la difficulté était grande à résoudre, les ressources étaient abondantes en proportion. Le périmètre général des constructions devait former un trapèze irrégulier; de là, nécessité d'ajuster par un angle obtus la façade reconstruite de la Cour de cassation au nord avec celle que nous avons à décrire, qui forme maintenant, par l'étendue et la richesse, le véritable front du Palais et sa principale entrée vers la ville. De plus, en prenant l'étage supérieur de la Sainte-Chapelle comme niveau historique du sol de l'ancien Palais, il était nécessaire de continuer partout cet exhaussement consacré, tout en ménageant l'accès de plain-pied sur le quai aux bâtiments construits à neuf pour les besoins du service. Il fallait donc refaire à l'extérieur de la nouvelle façade un escalier monumental analogue à celui qui dessert l'ancienne façade primitive de l'est. Puis l'Hôtel de la préfecture de police au sud devait se raccorder avec les aménagements exécutés dans ces dernières années; c'est donc à dire que le plan du terrain disponible, ainsi que les différences de niveau, imposaient à l'avance aux constructions futures une certaine irrégularité. Reconnaissons qu'au point de vue de la distribution générale M. Duc a su tirer un bon parti de cette absence même de toute symétrie dans l'ensemble.

Le centre de l'édifice au nord s'accuse par un pavillon surélevé; dans la façade récemment inaugurée, c'est une apparence de colonnade qui indique le Palais ouvert à tous, en résumant, par une ligne horizontale amplement suivie, toutes les formes adoptées de préférence dans la construction, affirmant ainsi, dans son unité voulue, la conception de l'artiste.

La dimension géométrique dominante, choisie par M. Duc, est la largeur; en conséquence, ce portique simulé, qui, par une légère saillie,

FAÇADE DU PALAIS DE JUSTICE.

(État actuel.)

dessine le centre de la série des bâtiments d'usage, ne domine que de très-peu, par sa hauteur, les ailes qui l'accompagnent.

Impossible aujourd'hui de voir l'entier développement de l'édifice, masqué en partie dans sa perspective par les masures de la rue du Harlay; mais lorsque plus tard il sera possible de le voir à la distance convenable, c'est-à-dire d'un point éloigné d'environ trois fois sa largeur, nous doutons qu'il conserve alors le caractère que l'artiste s'est efforcé de lui imprimer par l'emploi si volontairement accusé de la ligne horizontale.

La disposition architecturale qui exprime le mieux, en effet, la tranquillité forte de la ligne de niveau, c'est l'entablement : ou, pour mieux dire, c'est l'éloquent ensemble qui résulte de l'opposition franchement contrastée d'une série de colonnes, avec les lignes, horizontalement parallèles, du soubassement, de l'architrave, de la frise et de la corniche. Il n'est point de sculptures, si saillantes qu'on les suppose, qui puissent détruire l'effet calme d'un entablement, pourvu qu'elles s'ajustent sans les dépasser, dans les limites des divisions superposées, ainsi que l'indique, dans les beaux modèles de la Grèce, l'exécution des triglyphes, des métopes et des frises. Mais il est une autre cause qui peut dénaturer profondément le trait essentiel de la physionomie de l'entablement, nous voulons parler des proportions : là gît en effet toute la force et la vertu de l'expression dans l'architecture.

Il faut considérer la proportion dans ses généralités et non dans le détail de ses particularités numériques, si variables d'ailleurs. Un entablement se présente toujours à nous par son étendue et non par sa hauteur. Très-étroite, cette bande de pierre, courant sur des supports, pourra conserver à la rigueur son caractère principal, la continuité : très-large, elle le perdra, surtout si, comme dans la façade du nouveau Palais de justice, elle est traversée, dans presque toute sa hauteur, interrompue et morcelée par des indications verticales qui se prolongent mal à propos dans l'axe des colonnes.

Pour accuser le partie capitale de son œuvre, M. Duc a donc employé cette grande ligne d'un entablement sans fronton ; mais il n'a fait qu'indiquer la colonnade qui devrait le supporter. Au lieu de reproduire les combinaisons gréco-romaines, comme l'ont fait tout simplement ses devanciers français des XVIIe et XVIIIe siècles, il en a créé d'autres qui manquent absolument de puissance et de caractère. Dans le détail des formes, il se rattache, en puriste, à la tradition grecque : mais, dans la proportion de l'ensemble, il la méconnaît.

Nous avons reproché, en passant, à l'architecte d'avoir dénaturé la

forme typique de l'entablement, en lui donnant une trop grande hauteur proportionnellement à celle des simulacres de colonnes qu'il employait à décorer sa façade ; nous ajouterons qu'il eût certes pu choisir un autre motif que celui de l'imitation partielle et incomplète de l'harmonieuse composition du temple grec, d'autant plus que les exigences de la construction civile et moderne lui imposaient la condition d'indiquer, sommairement au moins à l'extérieur, les distributions principales d'un édifice qui n'est point précisément, pour la cité, un pur objet de luxe et d'ornement.

Au lieu de rappeler, dans cette façade centrale, la complexité des services, il l'a dissimulée sous l'unité mensongère d'un dessin trop abstrait. Non pas que nous prétendions poser en principe que la décoration doive toujours être absolument engendrée, dominée même, par la construction, mais, il est évident que nous avons ici, devant nous, la devanture ajourée d'une salle des Pas perdus, haute de plafond, vaste d'étendue, bien plutôt que la façade d'un palais affecté spécialement à l'administration compliquée de la justice. A quelques pas, derrière ces trois hautes portes volontairement archaïques, sont les prisons du dépôt ; à droite et à gauche, des escaliers conduisent aux deux Cours d'assises ; plus haut enfin, sont renfermées les archives, dans un second étage qu'a soigneusement dissimulé le constructeur, au lieu d'en indiquer franchement l'existence, comme il eût pu le faire. Mais alors il eût été obligé de renoncer à cet effet d'architecture pseudo-grecque, à cet entablement surtout que nous avons critiqué et dont la malencontreuse largeur correspond à la hauteur de l'étage secret, éclairé, par des châssis posés sur les combles, du côté seulement des cours intérieures et hors des regards du public. Il eût fallu continuer la construction soit par un attique, soit par un étage visible au-dessus d'un entablement ramené, comme hauteur, à des proportions normales, lui rendant ainsi son caractère spécial qui en fait la plus énergique expression de cette ligne horizontale, objet évident des préoccupations de l'artiste.

C'est précisément parce que nous nous plaçons au point de vue de l'harmonie tranquille cherchée dans l'association des masses simplement profilées de cet édifice, que nous y regrettons le choix malheureux des grandes formes qui devraient traduire la pensée mère de la composition.

Si, de l'entablement trop lourd, nous descendons aux colonnes feintes qui le supportent, nous trouvons, comme partout, une exécution de détail fine et soignée : entre autres choses, un gracieux chapiteau grec authentique, heureusement remis en lumière, pour la première fois, nous le croyons. Ces mérites partiels sont neutralisés par quelque chose

de plus grave encore que le défaut de proportion, puisqu'il s'agit ici non plus seulement du dessin, du rhythme calculé des lignes, mais du principe même de la construction.

La colonnade antique, couronnée par son entablement, constitue un élément de haute décoration, dont la renaissance italienne et l'art français des deux derniers siècle ont su tirer d'heureux effets, en l'employant soit dans sa réalité, comme portique ou avant-corps; soit dans son apparence, lorsque, sur les murs et les étages de constructions modernes, on a tracé des lignes de division, horizontales ou verticales, en y appliquant des corniches, des frises, des moulures et des pilastres.

M. Duc, par le judicieux emploi qu'il avait su faire de cette dernière pratique, dans les parties latérales du Palais de justice, se rattachait aux traditions tièdes et convenables de l'École française. Il parait, au contraire, les abandonner entièrement dans la conception de sa nouvelle façade, où il reprend l'usage vicieux d'une série de colonnes réellement engagées, noyées à demi, dans le plein d'une construction qui, paraissant rapportée après coup, remplit les vides et supprime l'effet heureux des entre-colonnements. Plus le galbe de ces chapiteaux restitués est savant de style, plus sont vives les cannelures de ces fûts réguliers, et plus on regrette de les voir ainsi empâtés dans la maçonnerie d'un bâtiment moderne dont la solide structure est déguisée par ce mélange, sans mesure, de morceaux partiellement empruntés à l'architecture des Anciens. Il n'est pas jusqu'à ces figures allégoriques, colossales par la mesure, mais petites par le rôle qu'elles jouent dans l'ensemble et par l'impression qu'elles produisent, qui ne rappellent, adossées comme elles le sont à la muraille, l'effet de ces débris de sculpture grecque ou romaine enchâssés souvent au hasard, à l'extérieur des maisons, en Italie.

La mode des colonnes engagées, car ce fut une mode, provient surtout de cet usage familier, moitié naïf, moitié barbare, qui associait à des constructions neuves les restes des édifices antiques, le plus souvent dans le but de les utiliser. Le temple d'Antonin à Rome, changé en bâtiment pour la Douane, et où les fûts ébréchés des vénérables colonnes alternent avec les fenêtres de l'habitation usuelle, reste un exemple frappant de cette confusion malheureuse des formes exquises de l'art antique avec nos brutales façons modernes. Au Palais de justice, nous voyons érigé en théorie systématique ce qui ne fut en Italie qu'un résultat accidentel. C'est bien volontairement qu'ici l'architecte a superposé, enchevêtré d'une manière inexplicable deux choses aussi distinctes que peuvent l'être la construction à murs pleins, bâtie pour l'usage de

l'habitation, et le temple grec, avec sa *Cella* sombre, entourée de ses portiques à jour.

Deux réalités inconciliables se combattent dans la composition de cette façade : la colonnade simulée n'y fait point oublier le pan de muraille percé d'ouvertures; et le désaccord reste flagrant entre la juxtaposition des grandes baies à croisées, largement ouvertes à la lumière, et ces portes solennelles rétrécies du haut, copiées exactement sur celles qui fermaient jadis en Égypte l'entrée des plus mystérieux sanctuaires.

Pénétrons maintenant dans ce grand vestibule d'usage commun, où débouchent les nombreux passages qui desservent l'édifice entier. Nous sommes frappé tout d'abord par l'extrême froideur de l'aspect général. La couleur blanchâtre de la pierre nue n'est relevée que par les tons effacés des marbres du pavage et des colonnettes qui séparent en deux les baies dont s'éclaire le double escalier menant aux cours d'assises; c'est là un timide essai de polychromie qui ne compte que pour un éclat bien faible dans le silence de la décoloration générale. L'austérité n'est cependant point de mise dans ces promenoirs publics du Palais, débarrassés aujourd'hui du tumulte des petites industries parasites qui les encombraient jadis, et livrés maintenant sans réserve à la circulation générale et au mouvement causé par les affaires. Quoi qu'il en soit, et malgré l'absence de toute peinture, l'impression persistante que nous cause cet intérieur monotone n'est point celle du calme, tant s'en faut; notre œil est dérouté, comme il l'était tout d'abord à l'extérieur, par un concours de formes singulièrement agencées dans leur complication énigmatique, bien qu'elles paraissent, après examen, laborieusement caressées dans l'extrême fini du détail. La science du dessinateur ne nous console point ici de l'absence du coloriste.

Le principal effet décoratif des neuf travées de la salle se réduit aux ressauts fortement prononcés que fait une corniche extrêmement saillante à la naissance de chacun des arcs-doubleaux de la voûte, qui toutefois n'est point, comme d'habitude, arrondie en berceau. Chacune de ses sections correspondantes aux travées se divise elle-même en trois parties, d'une courbure à peine sensible, en telle sorte que les grands arcs se détachent de cette espèce de plafond de pierre, comme le ferait une simple charpente. Les petites voûtes transversales semblent elles-mêmes construites et soutenues par une série de fragments d'arcs, qui, s'ajoutant bout à bout, forment pour la perspective deux lignes tourmentées partageant le ciel de la voûte, vers le milieu, dans toute sa lon-

gueur, et qui semblent se prolonger encore par un effet optique sur les deux parois verticales, aux extrémités du vaisseau.

Il résulte de tout ceci que les parties supérieures, au lieu de présenter un repos au regard qui s'élève, n'offrent, au contraire, qu'un conflit étrange de lignes faussement infléchies, et qui, tantôt droites à tel point de vue, tantôt courbes, suivant tel autre, se contrarient sans pour cela contraster entre elles, et dont la confusion, fatigante pour l'œil, est tout ce qu'il y a de plus opposé à l'harmonie.

Toute cette agitation n'est point du mouvement; pas plus que la combinaison hasardée qui consiste à faire supporter la corniche si apparente avec sa ligne anguleuse et saccadée, par deux chapiteaux superposés, tout en supprimant la saillie naturelle du pilastre, dont la face antérieure se trouve ainsi de beaucoup en retraite sur le plein de la petite architrave qui devrait lui correspondre. Cet amoindrissement voulu de l'épaisseur normale des pilastres, alourdis par le haut et faibles vers la base, facilite sans doute la circulation dans la salle; mais quelques décimètres ainsi gagnés sur la largeur ne compensent pas le mauvais effet que produit cette amputation choquante. Nous ne pouvons pas croire que ce soit une raison utilitaire de cette nature qui ait inspiré l'architecte. C'est une innovation, mais elle est malheureuse. N'oublions pas d'ailleurs que tout ce que nous voyons est de création récente, et que, dans un espace donné, l'artiste est toujours le maître de choisir sa forme. Nous trouvons qu'ici il ne l'a point dominée : bien au contraire. L'extrême liberté dont il jouissait pour combiner l'ornementation de cet intérieur lui a été moins favorable que les exigences de distribution économique auxquelles il lui fallait obéir.

En somme, il est impossible de ne pas constater dans l'ensemble de ce travail la présence d'une volonté trop énergique, peut-être, pour la somme d'invention dont disposait l'auteur. On serait injuste pour lui si l'on ne rappelait les autres travaux de reconstruction qu'il dirige au Palais depuis longues années. Le bâtiment neuf de la police correctionnelle trahit, dans son dessin sobre et pur, les prédilections de l'artiste pour la période fleurie de l'art grec. Là, du moins, elles ne l'ont pas entraîné à cet essai de fusion entre les formes admirables d'un art qui n'est plus et les formes provisoires et vacillantes d'une architecture moderne qui, peut-être, se prépare. Il n'a voulu être ni franchement archaïque, ni intrépidement novateur. Et c'est surtout dans les intérieurs, où l'introduction, de toutes pièces, de morceaux considérables restitués d'après l'antique devenait impossible, qu'éclatent les inconvénients du parti pris de conduite adopté par M. Duc, dès ses pre-

SALLE DES PAS PERDUS. (Palais de Justice.)

miers débuts, lorsqu'il érigea la colonne de Juillet. Disons qu'il y est resté constamment fidèle, et que, tout en combattant par la discussion un système qui nous paraît stérile pour l'art, nous ne pouvons nous empêcher de rendre hommage à la conscience et au caractère de l'homme respectable qui en reste encore, après tant d'années, le défenseur éminent et convaincu.

Nous avons beau faire, gréco-latins nous sommes devenus par notre éducation, par nos préjugés même, et gréco-latins nous resterons longtemps encore, jusque dans le menu de nos habitudes familières. Le moindre objet dans nos demeures, le mobilier, les tentures, les boiseries et les ustensiles domestiques, tout conserve l'empreinte de cette grande tradition de la Renaissance, à l'empire de laquelle nous ne saurions nous dérober. L'architecture contemporaine s'épuisera en vain à vouloir exhumer quelque chose de significatif et d'utile à nos besoins actuels, en fouillant les rares monuments grecs des plus belles époques.

Tout au plus peut-on, par ces recherches, enrichir l'ornementation usuelle de variantes agréables extraites des peintures ou des bronzes récemment découverts. Et c'est déjà fait. Sous le nom de style néo-grec, l'art industriel et la fantaisie de quelques architectes ont remis à la mode les reliefs arrasés, les rinceaux coquettement amaigris, incisés en creux sur le plat des formes, et partout, dans les bronzes et les meubles comme dans les façades de maisons. La bijouterie même, a créé le style Campana depuis l'apparition, dans les vitrines du Louvre, des couronnes et colliers funéraires recueillis dans les tombeaux étrusques. Mais, rêver d'architecture grecque pure, lorsque tout démontre que, depuis le XIVe siècle, ce levain précieux, venu de la Grande-Grèce et de l'Étrurie, n'a pu féconder nos arts modernes, que mêlé à faible dose avec les formes robustes et utilitaires de l'art romain ; croire que cet alliage, où se sont fusionnés le dur génie latin et l'inspiration lumineuse des Grecs, transformé, façonné en mille combinaisons diverses par les mains laborieuses des grands maîtres en Italie et en France, ne suffit plus à fournir à notre activité contemporaine un nombre infini d'appropriations toutes faites, tantôt fortes et abondantes, tantôt exquises jusque dans la familiarité; croire que toute cette phalange de savants constructeurs sans pédantisme, de mathématiciens sans sécheresse, d'architectes qui étaient à la fois peintres, sculpteurs,

poëtes et citoyens, s'est trompée; croire que, par ignorance ou par dédain, elle a négligé dans cette mine des trésors de l'art antique quelque filon inexploré, qu'avec notre curiosité turbulente et puérile nous allons découvrir à nouveau pour l'exploiter au profit de la régénération de notre art épuisé; croire que le progrès et le développement futur de notre école se lient à l'apparition de quelques dessins ignorés, si beaux qu'on les suppose : c'est là une profonde erreur. Oui, c'est en s'égarant à la suite d'une telle illusion qu'on arrive à laisser échapper de ses mains la tradition moderne de nos vieux maîtres, si puissamment nourris du suc de l'antique et si bien rompus à tout le maniement facile et sans efforts des membres et des masses de la construction décorée.

Bien variées d'aspect sont les créations de notre architecture moderne, de Rome à Venise, de Paris à Florence ; mais il reste toujours un fonds commun de combinaisons générales, sur lequel chacun, selon le climat qui l'inspire et le génie qui l'éclaire, est venu greffer ses inventions personnelles et répandre comme une moisson fleurie l'ornementation de son choix. Riche jusqu'à la profusion, abondante jusqu'à l'excès, sobre jusqu'à l'ascétisme, selon les temps et les mœurs, on caractériserait bien mieux son histoire en la rapportant au règne des idées qu'à celui des souverains, comme on le fait d'habitude. C'est la partie essentiellement mobile et changeante de l'architecture à qui elle donne tour à tour, par la décoration, le charme et la gaîté, la froideur, la tristesse ou la solennité. C'est donc là qu'il faut chercher des changements possibles dans la très-petite mesure de nouveau que réclame notre siècle en travail.

Ainsi nous voudrions ramener nos jeunes architectes à une éducation relativement classique, c'est-à-dire, selon nous, à l'étude de cette fructueuse et immense variété de palais, de châteaux, de villas, de maisons ou d'églises, commentaire écrit depuis quatre cents ans par la verve moderne sur des motifs émanés du génie antique, transformés ensuite et assouplis désormais par nos civilisations conquérantes.

La pierre, dans sa nudité rude, ne suffit point seule au monument. Si la forme extérieure domine la cité, en s'imposant immobile aux regards de tous, l'intérieur, au contraire, devra, par l'animation des

peintures et des statues, correspondre à l'incessante activité sociale et humaine. Rarement donc l'architecture pourra décliner le concours des autres arts plastiques associés à son œuvre propre. Examinons maintenant dans quelle mesure M. Duc a su profiter des ressources de la haute décoration morale, et quel surcroît de valeur sa conception personnelle a pu lui emprunter.

La sculpture seule est ici associée d'une manière intime aux effets cherchés par l'architecte. Dans l'édicule qui surmonte à l'intérieur l'entrée de l'escalier, le cadre offert au statuaire pour y enchâsser sa composition a été parfaitement rempli par M. Perraud; l'ample contour de sa figure de la Loi virilise l'invention gracieuse de M. Duc, qui, placée au seuil d'un vrai sanctuaire, affecte une délicatesse trop mondaine. Les sveltes colonnes ioniques, et le fronton qui languissamment se brise, n'éveillent que l'idée de plaisir et de poésie souriante; l'urne galbée qu'ils supportent ne peut être qu'un vase à parfums.

La Loi de M. Perraud est mieux qu'imposante : elle est presque cruelle à force d'impassibilité. Hautaine, quoique assise, elle froisse de la main gauche, sur son genou puissant, les plateaux renversés d'une balance inutile; mais sa droite pèse victorieusement sur la poignée d'un énorme glaive. A ses côtés, quoique à distance, des génies sont debout; l'un d'eux, c'est le plus noble, d'une main porte un flambeau.

La demi-teinte d'un jour diffus adoucit un peu trop le caractère de la figure principale qui, par l'unité du mouvement, la souplesse et l'ampleur des draperies, nous paraît compter pour une des meilleures inspirations de l'auteur du *Poëte au bord de la mer*.

Nous ne pourrions en dire autant de l'œuvre posthume de Duret qui, sous l'image de la Justice, se présente à nous dans une niche médiane au pied des deux escaliers. Le parti pris du symbolisme traditionnel une fois accepté, on voudrait rencontrer, aux premiers pas qu'on fait dans cette enceinte, la Justice représentée sous une forme à la fois solennelle et consolante, quelque figure imprégnée de force et d'intelligence qui ressemblerait à cette puissante Melpomène du Musée, si auguste dans sa simplicité. Au lieu de cela, on se trouve en face de quelque chose de bénin et de muet qui n'a rien de la majesté du silence. Les pieds seuls de la statue s'éclairent, et le visage insignifiant, la symétrie glacée des membres, s'effacent encore dans le vague d'une pénombre sans mystère. Jusqu'ici le relief énergique de la forme humaine n'a guère marqué par la puissance du modelé dans cette architecture, qui eût dû, en l'accueillant, lui ménager, par la tranquillité des grandes surfaces et la vivacité des lignes droites, la meilleure occasion

de se produire avec la somme de vie qu'il contient et qu'il répand sur tout ce qui l'entoure; car les figures humaines sont comme autant de points lumineux dans la série cadencée des lignes qui s'ajoutent aux lignes en architecture.

Mais il ne faut pas confondre la statuaire purement individuelle avec les œuvres qui doivent faire partie intégrante d'un tout architectonique. Malheureusement ici, l'accord indispensable entre les données de la distribution et la silhouette générale des statues, qui seule compte dans un effet décoratif, n'a été que bien imparfaitement réalisé. MM. Jouffroy, Dumont et Jaley, qui ont livré les types du Châtiment et de la Protection, de la Prudence et de la Vérité, de l'Équité et de la Force, pouvaient bien difficilement prévoir la destinée qui serait faite à leurs créations, placées, comme nous l'avons dit, à l'extérieur, entre les demi-colonnes qui en diminuent la proportion, et abritées sous une espèce d'auvent en saillie, dont l'usage et le caractère sont des plus problématiques, et fait que ces allégories ne rappellent par leur aspect ni le bas-relief ni la ronde bosse.

La lumière est d'un précieux secours à l'architecte et au statuaire, lorsqu'ils s'accordent à marier leurs travaux. Ici, nous devons le dire, cet auxiliaire indispensable n'a point été suffisamment mis en jeu. Les niches carrées, ouvertes dans le plein des murs qui terminent la grande salle, sont garnies de prosaïques statues de rois de France, banalement éclairées, et paraissant comme perdues dans la grandeur du vaisseau. Les seules compositions qui développent un profil très-bien ajusté avec les lignes ornementales sont celles des quatre figures symboliques dont M. Gumery a surmonté les deux frontons couronnant les portes d'entrée des cours d'assises, et qui se composent dans les plus heureuses proportions.

On peut donc dire qu'en général la statuaire n'a jeté qu'une bien faible animation dans l'œuvre, volontairement froide et réservée, de l'architecte. La peinture a été dans la décoration générale, non point associée aux effets de l'architecture, mais complétement subordonnée, pour ne pas dire oubliée. Dans les deux petits salons à cheminée de marbre et à tenture de damas vert, appropriés aux délibérations des juges, le plafond de bois sculpté traité en compartiments dorés, à la manière italienne, présente au spectateur, à courte distance, les peintures allégoriques qui en occupent le centre arrondi. L'étendue de la pièce n'est pas assez grande pour que les toiles, où le peintre a dépensé son talent, puissent échapper aux regards de la plupart des personnes qui doivent y prendre place. MM. Charles Lefebvre et Ulmann ont été en cela mieux favorisés du sort que MM. Lehmann et Bonnat, qui ont exécuté

des travaux analogues dans les salles beaucoup plus vastes consacrées aux audiences. Le défaut commun à ces diverses œuvres, qui développent uniformément dans un cadre circulaire des motifs allégoriques tous de même nature, est de rappeler exclusivement, par l'assiette des personnages, la réalité des groupes et de la perspective, le mode de composition adopté pour les tableaux proprement dits, et de s'éloigner par cela même des conditions toujours indispensables à la peinture décorative et souvent nécessaires à la peinture murale. Nous ne voulons point pour cela faire à MM. Ulmann, Ch. Lefebvre et Lehmann le reproche puéril de n'avoir point fait, dans un plafond, plafonner leurs figures. Si, dans la peinture monumentale, on doit chercher un moyen plus haut d'expression pour la vérité en sortant de la réalité vraie, ce n'est point pour lui substituer une réalité accidentelle, bien qu'étrange, et qui doit se conformer aussi aux lois de l'équilibre et de la perspective. Nous ne demandons point que, si l'on supprime ou simplifie à l'extrême dans un plafond les plans des terrains et l'imitation exacte des accessoires, on se croie forcé pour cela de suspendre les figures entre ciel et terre, de façon à les voir par la plante des pieds, et le plus souvent dans un raccourci tel que, la reproduction très-fidèle d'un corps humain, vu dans une position pareille, ne ressemble plus à rien de ce que nous connaissons. Dans ce cas, et il s'est souvent présenté chez les fantaisistes de la décadence italienne, l'excès de la vraisemblance n'aboutit qu'à un désagréable mensonge. Même en y mettant de la réserve, il ne serait plus possible à notre époque de recommencer sérieusement dans un édifice public les Olympes d'autrefois, où les divinités allégoriques, chevauchant des nuages, s'enfoncent gaiement dans les profondeurs d'un ciel de théâtre, ouvert au-dessus de la tête du spectateur. Mais il est une mesure à garder que le génie indique et que le talent doit accepter. Eugène Delacroix, dont la haute raison n'a jamais fléchi sous les sollicitations brûlantes de son tempérament, a donné, dans l'admirable composition de son plafond du Louvre, un exemple parfait de ce compromis entre certaines réalités de la nature et la concentration nécessairement abstraite qui doit présider en peinture à la représentation, par analogie, d'un ensemble de faits et de sentiments. Mais il y a aussi quantité d'autres modèles à étudier, plutôt qu'à suivre, dans les magnifiques résumés que la glyptique ancienne et la numismatique ont su faire de la vie morale et de l'action dans l'humanité.

Les études qui conduisent l'artiste à posséder la puissance d'imitation, nécessaire à l'illusion du tableau ou à la réalité de la statuaire, sont donc insuffisantes lorsqu'on doit aborder cet ordre de peinture, où toutes les

qualités secondaires s'amoindrissent au point de ne plus compter, où l'exquise beauté même du détail le cède à la puissance de l'ensemble, qui n'obéit et n'atteint les dernières limites de l'expression que sous la main de celui qu'on appelle alors un Maître.

Le public, faute d'une éducation générale, n'est point disposé, je ne dirai pas à comprendre, mais seulement à admettre de telles distinctions entre les différents degrés d'intensité morale dans l'expression. Il lui est difficile de ne point croire que ce qui lui paraît le plus absolument rendu au naturel par l'imitation scrupuleuse, que ce qui parle aux yeux, en un mot, ne constitue pas la plus excellente production de l'art. On ne doit donc pas s'étonner que les peintres, même ceux qui sont pénétrés des principes que nous avons rappelés, hésitent avant de prendre un parti radical et de rompre avec des habitudes que le vulgaire n'est pas seul à encourager.

L'esprit philosophique, avec ses besoins invincibles de sincérité dans l'examen et son horreur du mystère organisé, entraîne beaucoup de bons esprits vers une prédilection exclusive pour ce qu'ils appellent la vérité dans l'art, et qui n'est simplement que l'exactitude. Nous n'incriminons en rien cet universel appétit de vérité scientifique, qui est la grande gloire de notre temps, nous constatons qu'en matière de sentiment il fonctionne souvent encore aujourd'hui à contre-sens.

Nos peintres, dont nous citons maintenant les ouvrages comme nous le ferions à propos de tableaux exposés au Salon, puisque, dans la plupart des cas, ils se sont privés volontairement des ressources que leur offrait la peinture monumentale, — nos peintres, dis-je, reflètent dans leurs compositions ce caractère dominant de l'esprit moderne : le besoin constant d'exactitude.

La Justice, sagement peinte, du reste, par M. Ch. Lefebvre, assise entre deux génies qui représentent, par les attributs qu'ils portent, l'un, l'Équité, l'autre, la Force, est une femme qui reste avec deux enfants qui se tiennent auprès d'elle en rapport direct, physique même; elle sent et recherche leur présence; de plus, elle prête l'oreille à la Vérité, autre personnage muet, mais réel, comme on écouterait au concert quelque suave mélodie qui vous arrache un sourire. Dans la toile de M. Ulmann, c'est encore quelque chose de plus rationnel : la métaphore y prend des allures positives et des proportions usuelles. Nous saurions presque dire de quelle étoffe est faite le voile qui cachait le Crime, et que la Justice soulève, en lui découvrant le dos. L'Innocence ingénue prête, sans le savoir, le concours de sa lumière à l'œuvre qui s'accomplit, et cette lumière est un vrai flambeau porté, comme il doit l'être en réalité, d'une

main inconsciente, par un jeune enfant dont l'image, soit dit en passant, répand un peu de grâce dans tout ce milieu que nous venons de traverser : moralement sombre, malgré ses dorures illuminées d'un rayon de soleil.

Voici donc les Cours d'assises : nous nous trouvons, pour la première fois depuis notre entrée, au sein d'une atmosphère de couleur chaude et robuste. L'or sur le chêne du plafond, sculpté à plaisir, verse, dans la salle entière, ses somptueux reflets, savamment adoucis et répétés en échos dégradés, sur le vert rompu des tentures. On l'a déjà dit : dans les assises tenues au milieu de ce luxe de haut goût, si le crime produit un contraste, la misère y devient une honte.

Mais, revenons à nos peintures, qui s'y trouvent étrangement placées, non point à cause du luxe, — la couleur appelle l'or, — mais à cause de l'exil auquel l'architecte les a condamnées. Visibles seulement pour une faible partie des personnes assises dans le prétoire : magistrats, jurés, avocats et prévenus, elles disparaissent entièrement, sous la perspective des reliefs du plafond lambrissé, pour tout le reste des spectateurs placés dans la salle. Si elles ne sont point faites pour être vues, si, placées convenablement, elles n'étaient même pas regardées par le public passionné, absorbé par le drame réel qui se joue trop de fois devant lui, — pourquoi les avoir commandées et présentées ainsi ?

M. Bonnat, chargé de peindre la salle du nord, est peut-être celui de tous nos artistes qui gagne le moins à la loterie de cette hasardeuse exposition. Nous avons applaudi à l'*Ève* de ses débuts, à son *Vincent de Paul;* nous nous sommes réjoui lors de l'élan vigoureux par lequel, se débarrassant du fatras des banalités dont on use depuis si longtemps pour monnayer, de par le monde, le *pittoresque* des populations d'Italie, il a, d'une main résolue, effrangé le costume de fête des poseurs de Léopold Robert et que sincèrement, sous la patine hideuse que depuis des siècles l'oubli de soi-même et la misère ont déposée sur la physionomie de ces descendants des maîtres du monde, il a cherché et retrouvé l'éclair de leur génie et la beauté native de leurs types.

Les jeunes garçons nus qui, debout deux à deux, dans les quatre cartouches entourant le médaillon central, portent les éternels emblèmes de la Paix, de la Loi et de la Justice, rappellent trop vivement peut-être ces études italiennes, si vivantes, faites dans ces dernières années par le jeune artiste. Sa composition principale met en relief, comme les précédentes, les mêmes aspirations inconscientes de notre génération tout entière; mais ici, par un singulier mal à-propos, sa peinture est d'autant plus dépaysée, enchâssée comme elle l'est dans une

INTÉGRITÉ.

Lex super millia auri et argenti.

décoration, que le peintre y a fait preuve d'un talent plus réel et plus sérieux. C'est plus que de l'exécution, que du métier ou de l'acquit, que cette pantomime énergique, ce contraste senti entre l'Innocent et le Coupable, cette autorité dans le geste que prend sa Justice, et cet accord moral de la couleur avec le drame qui s'annonce. Puis le bleu vibrant du ciel, le contraste harmonieux et hardi des vêtements portés par les femmes, la transparence des ombres et la solidité de relief et de ton du criminel ployé sous le châtiment, font de cette œuvre un excellent tableau qui eût été, au Salon, le plus acclamé des succès pour l'artiste. Mais vu comme peinture murale, il perdrait encore la plus grande partie de sa valeur, quand même il serait exposé dans les meilleures conditions matérielles possibles.

Pour M. Lehmann, c'est autre chose. Dans les quatre panneaux qui forment la partie très-remarquable de son œuvre, le tort matériel causé à ses peintures par l'éloignement, la détestable distribution des cadres, le voisinage tout mondain du décor, n'est rien, en comparaison de la dépréciation tout accidentelle que subit l'excellent tableau de M. Bonnat.

Ici, c'est malgré l'architecte que le dessinateur, vraiment inspiré cette fois, remporte une victoire. Volontairement, il a limité les effets de couleur et de clair-obscur, qu'il lui était facile de rendre plus frappants et plus conformes à ce que réclament les habitudes du goût public. Ce que la décision toute virile de son parti pris lui fait perdre de séductions agréables, il le regagne amplement par la fermeté lapidaire que prennent ses compositions dans la sobriété voulue où le plus souvent il les a condensées.

Nous avons, en effet, une réserve à faire sur le mérite tout relatif du médaillon central, où nous trouvons, dans un autre ton et sous un tout autre aspect, les mêmes inopportunités que nous signalons dans les peintures voisines, résultat de préoccupations identiques chez des artistes traitant le même sujet. La Loi protectrice et armée, la tragédie restaurée au lieu du drame, voilà encore le thème imposé ou choisi, dont les métaphores souvent intraduisibles commandent cependant à l'effort de l'artiste. Il semble que la liberté de conception, dont il nous donne la preuve dans les toiles où l'idée de justice est présentée dans un développement moral large et nouveau, n'ait pu se concilier ici avec la complication trop grande d'un programme purement idéologique. L'action prêtée à la figure de la Loi est trop complexe. Dans une de ses mains se trouve le miroir de la vérité qui darde ses rayons sur la Fraude démasquée; dans l'autre, le glaive protecteur s'abaisse pour protéger l'Innocence et la Faiblesse; ses deux pieds pèsent, l'un sur la tête

HENRI LEHMANN PINX. A. GILBERT SCULP.

MÉDITATION

Lex lux, meditaberis in eo diebus et noctibus

l'autre sur le bras d'une personnification du Crime enchaîné, pour le dompter et le contenir : la multiplicité des intentions du geste répond mal ici à la pensée de l'artiste, qui a imprimé le calme inaltérable de la force morale sur la physionomie qu'il prête à la Loi triomphante. Les mouvements, trop énergiquement mis en scène, de la Fraude qui, aveuglée par l'éclat de la vérité, laisse tomber son masque; de la Violence qui s'enfuit, en jetant derrière elle un regard de haine, introduisent une réalité dramatique dans une composition qui, par d'autres côtés, se rattache directement à l'abstraction de formes que comporte et commande l'art monumental. Une jeune femme, suppliante et affaissée, symbolise avec bonheur l'idée de Faiblesse et d'Innocence. Et le dessin, arrondi sans mollesse, ondoyant, sans recherche affectée, est ici complétement d'accord avec le caractère de l'allégorie. Car il ne suffit pas d'agencer dans une proportion harmonieuse les figurations dont une critique sévère aura réglé d'avance le rôle et les attitudes dans une composition, il faut encore que, par la vertu propre des lignes, les sentiments divers de l'artiste, pour être à première vue lisibles dans son œuvre, y soient écrits dans un caractère pour ainsi dire architectural.

Cette netteté manque, il faut le dire, dans l'épisode consacré à l'intégrité du Juge éloignant, par un geste simple, la Corruption qui cherche à troubler la dignité de sa conscience. A l'idée trop complexe, à la difficulté de représenter sous une forme perceptible la puissance de l'argent, correspond une certaine indécision dans les lignes de cette scène à deux personnages, dont l'attitude ne peut indiquer le conflit moral que d'une façon très-vague.

En face du Juge incorruptible se trouve le Juge en méditation. Ici tout s'accorde parfaitement. L'austérité du motif est suffisamment tempérée par l'action naïve et gracieuse sans afféterie de l'enfant qui renouvelle l'huile épuisée de la lampe, à l'insu même du sage, profondément descendu en lui-même. La ligne silencieuse et puissante de l'homme penché sur le livre où il puise le savoir est opposée, par un contraste habile, à celle du candélabre qui motive l'action de l'enfant.

Dans sa Vindicte publique poursuivant le Crime, M. Lehmann atteint à la hauteur de l'expression, précisément parce que rien ne rappelle une action physique dans le vol mystérieux de cette puissante incarnation d'une idée qui passe en déployant, dans une atmosphère immatérielle, l'ampleur sereine d'un geste sans passion.

Le glaive dans sa main n'est même plus une menace : la pointe se détourne du coupable, qui fuit et se dérobe au simple contact de l'éternelle Vertu. Car cette nouvelle et grande interprétation de ce qui, dans

la Justice, ne peut plus être la Vengeance, fait le plus incontestable honneur à M. Lehmann, et nous annonce, toujours exécutée dans le même sentiment pur et sincèrement moderne, la belle composition qui complète un ensemble vraiment monumental. C'est la Paix, que désigne le rameau d'olivier, mais aussi le pacte de la loi mutuellement consentie qui a détrôné pour jamais la Violence. D'un vol tranquille elle se laisse planer au-dessus des misères humaines abolies et des haines réconciliées. Dire que l'artiste a brillamment su traduire ces dernières conceptions par tout autre chose que par l'interprétation littérale et tourmentée d'une pensée écrite, c'est constater que par l'effort constant d'une maturité laborieuse il réalise de plus en plus dans son œuvre ce qu'un artiste doit chercher avant tout, malgré tout, à faire jaillir de la sienne : l'expression désintéressée et sincère de ce qu'il y a de plus pur dans ses propres sentiments et dans sa pensée.

Au fond du prétoire, et sur la paroi qui fait face au public, la décoration figurée continue pour s'allier ensuite à l'ornementation peinte, habilement assortie aux boiseries de chêne ciselé et sobrement composée, malgré les ors qui l'enrichissent, par M. Denuelle. De grandes figures exécutées en grisaille souffrent malheureusement du voisinage des reliefs fortement accentués qui couronnent la porte d'entrée du tribunal. Dans la salle du nord, aux deux côtés d'un Christ peint sur fond d'or par M. Richomme, c'est M. Jobbé-Duval qui a peint, dans une gamme monochrome, les allégories consacrées par l'usage, pour accompagner les compositions de M. Bonnat. M. Lehmann, dans la salle du sud, a peint également le Christ symbolique, sacrifié au nom de la loi humaine, mais il l'a placé entre les deux personnifications, amies dans cette enceinte, de la Philosophie et de la Religion.

Nous regrettons qu'une part meilleure n'ait pas été faite dans l'édifice à ce mode d'interprétation des types au moyen de la peinture en grisaille qui s'accorde toujours, par analogie, avec la sobriété du ton de la pierre nue. Relevées par des applications de frises et de bordures exécutées sur faïence ou sur lave émaillée, dans une coloration prudente qui n'eût point compromis l'affaiblissement volontaire de la tonalité générale, des peintures monochromes composées et traitées dans un style monumental eussent enrichi la nudité des plafonds de la salle des Pas-Perdus ainsi que celle des vastes parois qui en terminent les extrémités, bien modestement ornées, comme nous l'avons dit, par les statues des rois de France. En donnant ainsi au vestibule du palais, par le nombre et le mouvement des figurations animées, plus de splendeur morale, on eût pu rendre aux cours d'assises, trop luxueuses, la simplicité d'orne-

CONCORDE.

Erit opus justitiæ, pax.

ment qui leur convient mieux, et le caractère général de l'édifice n'y eût rien perdu, puisque l'austérité des formes, à l'inverse de ce qui a été fait, eût augmenté à mesure qu'on s'approchait davantage du lieu où la justice est encore appelée à rendre des arrêts de mort.

La critique très-incomplète que nous venons d'essayer à propos d'un des plus remarquables monuments de l'art contemporain porte avant tout sur ce besoin de paraître, à tout prix, nouveau et distingué, qui entraîne souvent nos architectes à sacrifier le simple au précieux, le principal à l'accessoire, en dénaturant les lignes de construction par l'abus des petites intentions pittoresques.

Ainsi que dans les combats d'Homère, nous nous sommes attaqué tout d'abord à un chef dont la valeur est consacrée pour combattre en lui la phalange qui suit son exemple et se range à l'ombre de son autorité.

L'expression poétique que prend un monument par sa forme extérieure est ce qu'il y a de plus accessible à cette fraction du public dont nous faisons partie nous-même. C'est le mérite et la netteté qu'elle peut avoir dans le nouveau Palais de Justice que nous avons cherché à discuter avec une persistance qui pourrait froisser les nombreux amis de M. Duc, si nous ne leur donnions l'assurance que, malgré nos objections et nos réserves, nous sommes aussi sensible qu'ils peuvent l'être aux mérites sérieux, intrinsèques, pour ainsi dire, de l'œuvre du maître dont le talent illustre notre école contemporaine. Nous savons et de bonne source que les problèmes soulevés à chaque instant par la construction, la distribution économique de l'espace, l'aménagement des services intérieurs, l'économie du bâtiment en un mot, ont été ici vaillamment abordés et victorieusement résolus. Le choix parfait des matériaux, leur répartition logique dans l'appareil de la construction dont ils accentuent les divisions nécessaires, la simplicité et la beauté du plan, — mérite caché pour le public, saillant pour les experts, sensible pour les délicats, — sont les principales causes qui groupent autour de l'œuvre de M. Duc les sympathies raisonnées d'un grand nombre de ses confrères. Notre critique ne saurait donc passer sous silence ni méconnaître le succès qui s'attache à l'effort considérable fait par un artiste, ennemi des banalités, dont nous pouvons ne point partager les convictions en matière de style, mais chez qui nous apprécions sincèrement le goût, la science, l'érudition, et pour qui nous conservons la plus haute estime.

Notre architecture moderne restera sans doute longtemps encore sans autre caractère que celui même de la confusion d'idées, de l'impartialité muette et désintéressée qui envahit nos générations. Il ne

Gazette des Beaux-Arts.

Forsan salus te tuos perdas.

A. GILBERT SCULP.

Imp. A. Salmon, Paris.

faudrait pas s'attendre au renouvellement des grandes formes architectoniques par l'introduction des métaux maintenant mis en usage, ou des nouvelles pratiques transformant et agrandissant l'industrie de la construction, qui pourra désormais trancher des difficultés matérielles insolubles pour les anciens. C'est de plus haut que viendra la rénovation possible, c'est du mouvement ordonné, du progrès et de l'expansion plus complète des idées générales. Notre confiance dans l'avenir nous met donc hors des rangs de ceux qui, systématiquement, repoussent le nouveau et font de l'inertie la première loi de la prudence; mais nous voulons, lorsque volontairement on renonce au bénéfice de l'expérience du passé, qu'on s'engage hardiment dans les voies nouvelles, quand même on devrait y rencontrer les déceptions et les périls que nous réserve toujours l'inconnu.

J. GRANGEDOR.

LES

EXPOSITIONS DE TABLEAUX EN ANGLETERRE

PENDANT LE DIX-HUITIÈME SIÈCLE

ET LES ORIGINES DE L'ACADÉMIE

ALPOLE, dans ses *Anecdotes of painting,* a laissé un très-bon aperçu des travaux exécutés en Angleterre par les artistes étrangers et anglais, depuis le moyen âge jusqu'à la fin du règne de George II. Mais l'on peut dire que ce qui mérite véritablement d'être appelé l'École anglaise ne remonte pas au delà d'un siècle, précisément au moment ou l'écrivain s'est arrêté.

William Austen, l'auteur du fameux monument de Roger de Beauchamp, comte de Warwick; sir Anthony More, le grand portraitiste; Nicholas Hilliard et Isaac Oliver, les précieux miniaturistes; Inigo Jones et Christopher Wren, les grands architectes; Thornhill, les Richardson et Hudson, n'ont été que des étoiles passagères. C'est avec Hogarth, Reynolds et Gainsborough que commence véritablement l'école nationale; une école brillante, ayant un caractère individuel très-accentué, dégagée de toute influence étrangère, répondant aux besoins, encore restreints, il est vrai, du moment, mais les consacrant du moins par le génie.

Il faut le dire, les circonstances furent presque toujours défavorables au développement de l'art national. L'introduction de l'imprimerie, la Réforme, les susceptibilités d'Élisabeth [1], les pudeurs du puritanisme, la licence des mœurs, la coupable indifférence des premiers Georges, le patronage constamment accordé aux étrangers, l'amour exclusif de l'ancien, la manie du portrait, qui est restée, du reste, un mal chronique, avaient, malgré le court règne de Charles Ier et de lord Arundel, été autant d'obstacles au progrès de l'art indigène, à la diffusion du goût. L'orgueil et la vanité, qui jouent partout un grand rôle dans la vie humaine, mais plus ici peut-être que partout ailleurs, n'admettaient que le portrait ou le tableau ancien, baptisé d'un grand nom, le plus souvent, hélas! par un faussaire.

Dans l'origine il exista, en Angleterre comme ailleurs, des corporations. Il en sub-

1. Voir J. Barry. *Inquiry into the obstructions to the acquisitions of the arts in England. 1775.*

siste encore; mais leur rôle n'est plus que nominal et ne se manifeste guère que dans un sens gastronomique. Les peintres avaient la leur; les maîtres recevaient des apprentis, qui restaient parfois leurs élèves pendant treize ans, dont six étaient uniquement consacrés à la préparation des couleurs. Quand ces institutions protectionnistes disparurent, les essais d'académies d'art se manifestèrent, avec peu de succès d'abord. Le trône, le public, les intéressés eux-mêmes ne se rendaient pas encore parfaitement compte de l'esprit qui devait les diriger et du but qu'ils devaient atteindre.

Il est tout naturel que Charles Ier ait été le premier à encourager une tentative de ce genre; son esprit éclairé ne pouvait qu'applaudir à une pareille idée. C'est donc sous son règne, en 1636, que fut fondé le *Museum Minervæ,* dans un local voisin de Covent Garden. La patente d'installation subsiste encore aux archives, et les règlements[1] furent imprimés la même année. Les cours comprenaient : les arts, les sciences, les langues étrangères, les mathématiques, la peinture, la sculpture, l'équitation, les fortifications, l'archéologie, la numismatique. Nul ne pouvait y être admis sans prouver qu'il était *gentleman.* Sir Francis Kynaston fut le premier régent de l'institution, à laquelle il avait été accordé des armoiries. Mais cinq ans s'étaient à peine écoulés que les premiers symptômes de la guerre civile se manifestèrent, et tout s'évanouit.

Balthazard Gerbier, qui, au titre de *master of the horse* du duc de Buckingham, joignait les fonctions de confident et d'agent particulier, et qui, après la mort de son protecteur, fut employé par le roi comme peintre et architecte, comme agent diplomatique (fonctions alors distinctes de celles d'ambassadeur) en Hollande, et enfin comme ambassadeur à Bruxelles, de 1631 à 1640, où de nombreuses lettres nous le montrent lié avec Pierre-Paul Rubens et fort mêlé aux commandes et achats de tableaux par les grands seigneurs anglais; Balthazard Gerbier, disions-nous, goûtait fort les beaux-arts et il établit une sorte d'académie particulière en 1648 à Whitefriars, sous le nom d'*Academy for foreign languages and all noble sciences and exercices.* On n'a que peu de renseignements sur ce qui s'y passait; Gerbier y fit en plusieurs langues des *lectures* sur divers sujets, et y donna, en 1649, ce que nous appellerions aujourd'hui une matinée musicale.

Pendant le gouvernement du parlement républicain, qui avait ordonné que *tous les tableaux* (appartenant au feu roi) *dans lesquels on représente la seconde personne de la Trinité et la vierge Marie seraient brûlés,* on ne sera point surpris que nous n'ayons à mentionner aucune tentative.

Evelyn, un esprit fin et délicat, qui nous a laissé sur la Restauration de si curieux mémoires, avait un vif penchant pour l'art. Dans son ouvrage intitulé *Sculptura* il donne son idée d'un plan d'académie pour l'encouragement des artistes et le développement de leurs études, qu'il n'est pas sans intérêt de comparer avec celui qui servit de base, un siècle plus tard, à la fondation de l'Académie royale.

Il dit :

« On se propose de prendre une maison avec un nombre suffisant de pièces, dont deux, qui seraient contiguës l'une à l'autre, seraient réservées pour dessiner et modeler d'après nature; une troisième serait consacrée à l'architecture et à la perspec-

1. *The Constitutions of the museum Minervæ,* London, printed by T. P. for Thomas Spencer 1636. L'opuscule est dédié *To the noble and generous well wishers to vertuous actions and learning,* par *The Regent and professours of the Museum Minervæ with all honour and happiness.*

tive; dans une autre on dessinerait d'après la bosse; il y aurait une salle destinée à recevoir les ouvrages de l'école et une pour les exposer.

« On achèterait de beaux tableaux, des moulages de bustes et bas-reliefs, des antiquités et objets historiques, des dessins, des gravures, des intailles, etc.

« Il y aurait des professeurs d'anatomie, de géométrie, de perspective, d'architecture et autres sciences nécessaires au peintre et au sculpteur.

« A des époques déterminées, les professeurs feraient des lectures sur les parties constituantes de leurs arts respectifs, les ressources qui en sont les bases, la précision et l'immutabilité des objets d'un goût élevé, avec de justes avis contre le caprice et l'affectation.

« Il y aurait chaque semaine cinq séances de modèle vivant des deux sexes.

« Chaque professeur, lors de sa nomination, ferait hommage à l'Académie d'un morceau de sa composition.

« Aucun élève ne dessinerait d'après nature avant d'avoir passé par les classes inférieures et donné des preuves suffisantes de son talent.

« Tout élève, après une certaine période d'instruction et en donnant des preuves suffisantes de son habileté, pourrait se présenter pour être reçu membre.

« Un certain nombre de médailles seraient annuellement distribuées parmi les élèves qui se seraient le plus fait remarquer. D'autres médailles de plus grande valeur ou d'autres marques honorifiques seraient publiquement distribuées à ceux qui feraient preuve d'habileté exceptionnelle.

« Ceux des membres qui désireraient aller à Rome auraient à fournir une composition d'après un sujet indiqué. Celui qui obtiendrait la préférence serait envoyé avec un salaire suffisant pour le défrayer pendant un certain temps qu'il emploierait à copier les tableaux, statues ou bas-reliefs, à dessiner d'après les monuments anciens ou nouveaux qui seraient propres à le perfectionner dans son art, ces reproductions devant demeurer la propriété de la société.

« Il y aurait des professeurs habiles dans le dessin d'ornement, des fleurs, fruits, oiseaux et animaux pour instruire leurs élèves dans cette branche spéciale, qui est fort importante au point de vue industriel.

« Des maîtres de dessin pour telles écoles qu'il serait jugé nécessaire d'établir dans le royaume seraient nommés par les professeurs, sous le sceau de l'Académie. »

Evelyn, on le voit, avait sur l'enseignement de l'art de larges vues; son projet, malheureusement, ne fut jamais mis à exécution.

Nous savons, grâce à Walpole, que Kneller, peintre de la cour, avait établi une académie particulière, un atelier, où le graveur Vertue travaillait en 1711. Kneller a laissé une prodigieuse quantité de tableaux, dont les plus connus peut-être sont les *Beautés d'Hampton-Court* et ceux des *Trente-neuf membres du Kit-Kat club.* Ce club était une association soi-disant littéraire, mais en réalité politique, des plus grands seigneurs appartenant au parti whig; ils se réunissaient dans une taverne de Shire Lane, célèbre pour la façon dont on y préparait un plat populaire (les mutton pies) et qui était tenue par un certain Christopher Kat, d'où le surnom diminutif de Kit-Kat.

Un peu plus tard Thornhill, le successeur de Kneller dans les faveurs royales, soumit au gouvernement de Georges Ier un projet de création d'une Académie royale pour éclairer les intelligences et propager les bons principes parmi les jeunes artistes

anglais; elle devait être construite à l'extrémité supérieure des mews[1] et renfermer des logements pour les professeurs. La dépense était évaluée à 3,189 livres sterling; mais quoique le projet fût appuyé par lord Halifax, le trésor refusa de fournir l'allocation nécessaire. Thornhill ouvrit alors un atelier particulier dans sa propre maison, située dans James Street, Covent Garden, et donnant sur la salle de vente alors célèbre de Cock, dans la Piazza. L'obligation imposée par l'artiste de prendre des billets d'abonnement provoqua de son vivant une certaine opposition, à la tête de laquelle se mit un nommé Van der Bank, qui établit un atelier rival où il introduisit la figure de femme pour attirer les souscriptions. Le trésorier se sauva avec les fonds, et le matériel fut saisi et vendu. Presque tous les vrais artistes allaient chez Thornhill, et, lorsque sa mort fit fermer l'atelier, la perte fut si sensible, que quelques-uns des habitués s'associèrent pour étudier d'après le modèle dans une pièce de l'habitation du peintre Hyde, Greyhound Court, Arundel Street, Strand. Moser le ciseleur et plus tard l'Académicien dirigeait l'association. Presque tous ceux qui avaient été à l'académie de Thornhill vinrent au nouvel atelier qui, en 1738, fut installé dans un nouveau local, Peter's Court, Saint Martin's Lane, où il subsista pendant près de trente ans, se soutenant uniquement par les cotisations des adhérents. Parfois cependant l'argent n'abondait pas dans la caisse, mais plutôt que de faire appel au public, on trouvait des biais; c'est ainsi qu'Hogarth, qui avait été un des promoteurs de l'association, fit une vente publique de gravures d'après ses œuvres.

Dans un mémoire que cet artiste écrivit vers 1760, et qui fut publié dans *Ireland's Hogarth illustrated* (*supplément*), il raconte les tentatives faites jusqu'alors pour organiser une académie.

D'autre part, la *Society of Dilettanti,* fondée en 1734 par quelques gentilhommes qui avaient voyagé en Italie et qui, soit dit en passant, avaient des goûts fort épicuriens, tenta en 1740, sur la proposition de Dingley, de former une académie; elle vota une somme annuelle pour l'encouragement de l'art dans les trois branches de la peinture, de la sculpture et de l'architecture, dès que le projet ou tout autre serait mis à exécution. La Société s'occupa même d'acheter un morceau de terrain pour élever une construction qui renfermerait les objets d'art et surtout les moulages d'après l'antique; il était situé sur le versant sud de Cavendish square; on fit venir de la pierre de Portland, et il fut décidé en 1753 que le bâtiment à élever serait la reproduction exacte du temple de Pola !

Comme toujours rien n'aboutit encore; l'association de St Martin's-Lane en fut la cause. Fière de ses succès, se sentant maîtresse du terrain, satisfaite des résultats acquis, la société des artistes, comme on l'appelait, repoussa les offres d'entente des dilettanti et ceux-ci, voyant qu'on voulait bien accepter les fonds considérables dont ils disposaient, sans leur laisser toutefois la moindre part dans les décisions à prendre pour l'emploi de l'argent ou dans l'organisation et la direction de l'établissement, les négociations n'aboutirent pas. Pendant la durée de ces négociations les artistes se préparaient à choisir des professeurs pour la nouvelle Académie, ainsi que le prouve une circulaire lancée, le 23 octobre 1753, par Milner Newton, le secrétaire de l'association, et les convoquant pour le 13 novembre suivant à la *Turk's head, in Gerard street, soho,* taverne qui était à cette époque le rendez-vous habituel des artistes. Cette me-

1. On appelle *mews* des ruelles intermédiaires entre deux rues et où se trouvent les écuries et remises des maisons donnant sur lesdites rues; le nom s'applique aussi parfois aux écuries mêmes : ainsi les écuries royales sont les *royal mews*.

sure mécontenta les dilettanti et, du reste, au sein même de l'association, la zizanie était à son comble ; des caricatures et des couplets circulaient de tous côtés. En 1755 deux brochures parurent, l'une : *Essay on the necessity of a royal Academy*, par Nesbitt, l'autre en seize pages in-4°, intitulée : *The plan of an Academy for the better cultivation, improvement and encouragement of painting, sculpture, architecture and the arts of design in general : the abstract of a general charter as proposed for establishing the same and a short introduction.*

L'Académie projetée devait se composer d'un président et de trente membres et écoliers. Un comité, formé en grande partie de membres de la Société des artistes, était proposé pour diriger l'affaire. Cette fois on chercha encore à entamer des négociations avec les dilettanti en leur adressant un mémoire le 30 décembre 1755. Mais ceux-ci firent les mêmes objections que par le passé, et pour les mêmes motifs ; le public du reste demeurait encore fort indifférent et le trône peu enclin à accorder son patronage.

En 1758, le duc de Richmond, qui possédait une fort belle galerie à Whitehall, eut l'honneur d'ouvrir la première école gratuite de dessin pour les jeunes artistes ; elle était dirigée par Cipriani pour le dessin et par Wilton pour le modelage. A la fin de l'année, le duc devait donner des médailles d'encouragement aux meilleurs élèves, mais quand le moment vint, la guerre de sept ans avait commencé et l'avait appelé sur le continent à la tête de son régiment. La distribution de médailles n'eut pas lieu, et un irrévérencieux élève afficha sur les murs de l'habitation seigneuriale un placard où il faisait dire au duc que sa pauvreté ne lui permettait pas de donner les récompenses promises. Cette plaisanterie fit fermer la galerie, du moins en tant qu'école, car beaucoup de jeunes gens conservèrent la faculté d'y aller travailler.

En 1754, la *Society for the encouragement of arts, manufactures and commerce in Great Britain*, plus connue sous le nom abrégé de *Society of Arts*, avait été fondée par M. Shipley, lord Folkestone, lord Romney et quelques autres. Une des clauses de l'acte d'association était d'accorder des primes à un certain nombre de filles et de garçons au-dessous de seize ans qui produiraient les meilleurs dessins et montreraient le plus d'aptitude dans les examens. Ce fut le miniaturiste Cosway qui, à l'âge de quinze ans, reçut le premier prix. Plus tard, ces primes furent applicables aux personnes plus âgées, pour les ouvrages de peinture historique, de sculpture et de dessin d'architecture, et l'on donna également des médailles.

Ce fut la première tentative d'encouragements pécuniaires donnés aux jeunes artistes, et de 1754 à 1778 la Société leur distribua ainsi 8,325 livres sterling.

C'est la *Society of Arts* qui, la première, encouragea les expositions d'ouvrages d'artistes anglais ; l'idée en avait été suggérée par une exhibition ouverte au Foundling-Hospital (Enfants Trouvés). Hogarth avait peint, en 1740, pour l'hôpital le portrait de son fondateur, le capitaine Coram, et Handel, de son côté l'enrichissait de ses *oratorios*. En 1745 quelques artistes se joignirent à Hogarth pour la décoration de la première aile du bâtiment, et l'année suivante ils décidèrent qu'ils se réuniraient le 5 novembre tous les ans pour boire du claret et du punch, afin de commémorer selon l'usage le débarquement de Guillaume d'Orange et aussi afin de « considérer ce qu'il y aurait à faire pour décorer les autres bâtiments sans dépense pour l'institution. » Il en résulta des dons nombreux de tableaux qui furent exposés au public ; la foule courut au « Foundling, » si bien qu'à cette époque les visites qui s'y faisaient le matin devinrent le nec plus ultra de la fashion ; c'était le rendez-vous du beau monde, tout comme Rotten-Row aujourd'hui pendant la saison.

Le succès donna aux artistes l'idée de faire une exposition indépendante de leurs ouvrages, et, dans une réunion qu'ils tinrent le 12 novembre 1759, ils décidèrent « qu'une fois par an, un jour de la seconde semaine d'avril, dans un lieu choisi par le comité chargé de mettre le projet à exécution, tout peintre, sculpteur, ciseleur, graveur au burin, en pierres fines ou en médailles, pourrait exposer ses œuvres; que le but de la réunion serait d'obtenir une somme qui serait consacrée au soutien des artistes que l'âge, les infirmités ou toute autre cause valable empêcheraient d'être plus longtemps des « candidats à la gloire. » A cet effet, il serait perçu un droit d'entrée d'un shilling par personne. » Ces résolutions furent communiquées à la Société des Arts, et on sollicita d'elle le prêt de son local situé alors dans le Strand en face des Beaufort's Buildings. La Société y consentit à la condition qu'il ne serait pas demandé de droit d'entrée. On obvia à cette restriction en vendant six pence le catalogue, et le 21 avril 1760 la première exposition d'œuvres d'artistes vivants fut inaugurée en Angleterre.

Soixante-neuf artistes[1], parmi lesquels Reynolds, Hone, Morland, Cosway, Sandby, envoyèrent cent trente ouvrages, et l'on vendit 6,582 catalogues : ce qui permit aux artistes d'acheter cent livres sterling de consolidés. L'exposition resta ouverte jusqu'au 8 mai suivant et la foule fut constamment si grande, qu'il y eut parfois danger à rester dans la galerie.

Dès 1761 les dissensions se manifestèrent. La Société des Arts prêta de nouveau son local, mais les artistes voulurent, pour éviter les inconvénients d'une trop grande foule, élever à un shilling le prix du catalogue, et que l'on ne pût entrer sans en prendre un. La Société répondit que l'exposition devait être exclusivement publique, mais sous une direction éclairée et avec de justes restrictions. Plutôt que de céder, un certain nombre d'exposants se retirèrent et louèrent le local d'un auctioneer ou huissier-priseur dans Spring Gardens; on l'appela : *Exibition room of the Society of artists of Great Britain.* Le catalogue renferme un frontispice d'Hogarth, représentant une fontaine surmontée du buste de Georges III, avec *Britannia* qui arrose trois jeunes arbres, figurant la peinture, la sculpture et l'architecture, ainsi qu'un cul-de-lampe représentant un amateur, sous les traits d'un singe richement habillé, regardant avec une loupe trois vieux troncs d'arbres qu'il arrose et qui portent l'étiquette : *Exotiques*, ayant respectivement au dessous : Obit 1502-1600-1604. C'était une sanglante satire de la partialité que l'on témoignait alors pour les ouvrages des maîtres anciens, qu'ils fussent bons ou mauvais, authentiques ou faux : Decamps ne l'aurait pas désavouée. Une troisième vignette, dessinée par Wale et gravée par Grignion, comme les deux autres, représentait le Génie des arts distribuant de l'argent contenu dans un vase qui porte au dessous cette inscription : *For the relief of the distressed.* Le succès de ce catalogue fut si grand, qu'on en vendit 13,000 exemplaires : ce qui donna à l'association 650 livres sterling.

Les anciens, au nombre de soixante-cinq, tinrent leur exposition absolument gratuite à la Société des Arts, et, avec le produit de la vente des catalogues à six pence, donnèrent cinquante livres à trois des principaux hôpitaux; le surplus fut distribué à des artistes malheureux. L'année suivante, pour mieux mettre à exécution ses intentions charitables, l'association se constitua définitivement sous le nom de *Free Society of Artists* pour secourir les confrères malheureux ou infirmes, ainsi que leurs veuves et orphelins. En 1763, la Société Libre fut enregistrée à la Cour du banc du roi, et cinquante membres signèrent l'acte d'association.

1. Voir Pye, *Patronage of British art.* Étude historique 1845.

Un épisode signala l'année 1762.

Le *Nonsense Club* (Club de la Bêtise), dirigé par Bonnel Thornton, organisa une exposition de la Société des peintres d'enseignes.

Il existait dans Harp Alley, Shoe Lane, un marché régulier de cette singulière marchandise, fort à la mode alors, et qui occupait même parfois les meilleurs artistes. On choisit un local à l'extrémité supérieure de Bow Street, presque en face de Playhouse passage; l'affiche annonçait : *A Most magnificent collection of portraits, landscapes, flower pieces, history pieces, night pieces, scriptures pieces*, etc., *designed by the ablest Masters and executed by the best hands in these Kingdoms*[1] Un Catalogue fut publié, et j'y trouve les descriptions suivantes :

N° 1. Portrait d'un peintre justement célèbre, quoique vivant et Anglais.

N° 8. *The Vicar of Bray*. C'est un ministre de la religion, sous les traits d'un âne, chargé de bénéfices.

N° 16. *A Man*, figuré par neuf tailleurs travaillant, allusion au proverbe populaire : *Nine tailors make a man*.

N° 22. *The Strugglers*, conversation conjugale, un mari et sa femme se disputant.

N° 23. *La Loge maçonnique, ou le secret impénétrable*, par un frère initié. Scène burlesque d'une affiliation.

N° 27. *L'Esprit de contradiction*, figuré par deux brasseurs se disputant une barrique de bière.

N° 37. *Un Homme chargé de malice*. Il porte sur ses épaules une femme, un singe et une pie.

N° 39. *La Mort d'Absalon*. Enseigne d'un perruquier par Sclatter, avec ces vers :

If Absalom had not worn his own hair,
Absalom had not been hanging there.

On retrouve déjà là, chose singulière dans ce pays froid, méthodique et compassé, ce sens profond de la caricature, car il faut le reconnaître (nous en avons à peine idée en France), les Anglais sont maîtres en ce genre. Le peu que nous voyons du Punch ne nous apprend pas grand'chose; il faut, pour se faire une juste idée du talent et de l'esprit de certains artistes, voir les pièces celèbres signées de Rowlandson, de HB, de Leech ou de Charles Keene.

Mais revenons aux sociétés rivales et à leurs expositions.

La Free Society exposa jusqu'en 1764 dans les salles de la Société des Arts; en 1765 dans un local défavorable, chez M. Moreing tapissier, Maiden Lane; mais en 1767 elle fit un arrangement avec M. Christie, le célèbre auctioneer, pour louer les salles qu'il construisait alors dans le bas de Haymarket, et l'exposition s'y tint en 1768. A cette époque la Société Libre possédait 1,200 livres en fonds d'État et cent membres recevaient leur part des bénéfices; mais depuis cette année, qui vit la fondation de l'Académie Royale, il n'y eut plus d'augmentation. De 1769 à 1774 l'exposition annuelle eut lieu dans une salle nouvelle située près de Cumberland street, dans Pall Mall, et construite exprès par M. Christie. Les bénéfices étaient en moyenne de 100 livres. Pendant quatre ans encore les expositions eurent lieu dans Saint-Alban's

1. Voir sur cette exposition : *London register*, avril 1762. *Saint James Chronicle*, mars et avril 1762. Nichol's, *Anecdotes of Hogarth*.

street; la Société Libre fut alors dissoute, mais les fonds continuèrent à être répartis entre les anciens membres survivants.

Pour revenir aux Dissidents ou Society of Artists, elle fit payer un droit d'entrée d'un shilling et donna gratis son Catalogue en 1762, à l'exposition qu'elle ouvrit encore dans Spring Gardens. Le célèbre docteur Johnson, quoique fort mal disposé en faveur des arts et surtout des expositions, consentit cependant à écrire une sorte d'apologie en faveur de la mesure relative au droit d'entrée; elle parut sous forme d'avis en tête du Catalogue. Il termine en annonçant l'emploi qui sera fait des fonds : « Chaque année les artistes éprouvant parfois de la difficulté à vendre leurs ouvrages, une vente publique aux enchères aura lieu. Un comité fixera une mise à prix estimative; si elle est dépassée, la somme entière reviendra à l'artiste; si elle n'est pas atteinte, au contraire, elle devra être complétée au moyen du fonds commun. » Une vente dans ces conditions eut lieu chez Langford, le successeur de Cock, dans la Piazza, mais elle donna des résultats si peu satisfaisants, qu'elle fut la seule qui eut jamais lieu.

En cette année, 1762, les recettes s'élevèrent à 524 livres; en 1763, à 560 livres, et, en 1764, à 762 livres.

Le succès qui couronnait les efforts de la Société des Artistes fut si grand, que les membres décidèrent, dans une réunion tenue le 24 janvier 1765, qu'ils solliciteraient du roi une charte d'incorporation. Cette faveur fut accordée et la société prit le nom de *Incorporated Society of Artists of Great Britain*. La patente d'enregistrement indique deux cent onze noms de membres souscripteurs, la plupart sont ignorés aujourd'hui. Hayman était président et Ramsay vice-président, puis venaient Chambers, Wale, Paul Sandby, Moser, Morland, Reynolds, Ryland, Dalton, Wilson, Grignion, Hone, Cozens, Benjamin West, John Boydell, Samuel Cotes, Zoffany, Robert Strange, Barry, Woollett, Bartolozzi, Cosway, Zuccarelli, Nesbitt, Thomas Lawrence, Turner, Romney, Smirke, etc.

En 1765, les recettes s'élevèrent à 826 livres, et en 1766 à 874 livres.

Le 3 mars de cette année, les membres adoptèrent la résolution suivante : « Qu'il soit renvoyé aux directeurs d'examiner un projet convenable d'académie publique, qui sera soumis à la réunion trimestrielle de septembre. » Mais Moser ayant annoncé que le roi avait témoigné l'intention de prendre la société sous son patronage, il ne fut pas donné suite à la résolution.

Quelles étaient en réalité les intentions du roi ? On n'en savait rien ou à peu près. Il témoignait un vif intérêt à l'art et aux artistes, voilà tout; Strange [1] prétend que Dalton, le trésorier de la Société, qui était également bibliothécaire du roi, avait dépensé les fonds qui lui étaient confiés dans une spéculation d'imprimerie et que, pour se soulager des frais du local qu'il avait pris et des pertes qu'il avait subies, il persuada au roi d'ouvrir une académie dans le local en question. Ce qu'il y a de certain, c'est que quelque chose d'analogue s'ouvrit alors sous le nom de *Royal Academy* dans Pall Mall, et que l'association de Saint Martin's Lane y transporta ses meubles, figures anatomiques, plâtres, etc. On établit un droit de souscription d'une guinée, et la tentative avorta.

Du reste, les luttes et les dissensions les plus vives régnaient alors dans la Société. S'il s'y trouvait quelques artistes éminents, la plupart des membres étaient jeunes, doués de peu de talent, et cependant c'était précisément ceux-là qui prétendaient tout

1. *Inquiry into the rise and establishment of the Royal Academy of Arts*, 1775, by Robert Strange.

diriger, oubliant ce qui était dû à ceux qui, par leur réputation et leur influence, avaient en somme organisé l'association. Peu à peu les membres principaux se retirèrent ou furent éliminés par les décisions d'une majorité inexpérimentée et imprévoyante, qui, n'ayant point songé aux conséquences qui pouvaient résulter de la retraite des anciens, se vit bientôt menacée d'une ruine totale.

Les démissionnaires ou exclus ne perdirent pas leur temps; ils avaient à cœur de reprendre leur œuvre détruite par des cerveaux turbulents. Quelques paroles adressées par le roi à West et rapportées par lui à Moser les engagèrent à se constituer en comité avec Chambers et Cotes[1] pour établir une nouvelle académie, qui, avec le patronage royal, une forte constitution et une sage direction, serait du moins à l'abri des fautes qu'une mauvaise organisation avait surtout causées.

Chambers, qui était fort avant dans les bonnes grâces royales, entretint le souverain du projet, et ce dernier, qui n'ignorait rien des discussions intestines de la Société, et qui désirait vivement faire enfin quelque chose de sérieux pour l'art, lui promit qu'il pourrait toujours compter sur son appui.

Le 28 novembre 1768, les quatre artistes, ainsi encouragés, soumirent au roi un mémoire qu'il reçut fort gracieusement, assurant les signataires qu'il considérait la culture des arts comme une question d'État, qu'il leur donnerait son patronage et son appui pour mener à bien leur projet, qu'il désirait seulement, avant de donner sa sanction définitive, avoir communication écrite de tous les détails du plan. Chambers rédigea le nouveau mémoire qui devait indiquer les noms des membres directeurs; Reynolds avait été mis sur la liste, mais, désireux de garder une stricte neutralité, il se récusa. Penny essaya vainement de le faire revenir sur sa décision; on lui dépêcha alors West. Le mémoire devait être remis au roi le lendemain matin, et ce soir-là une trentaine des artistes s'étaient réunis chez le sculpteur Wilton, où ils attendaient avec impatience le résultat de la démarche de West.

Celui-ci avait si bien fait qu'il était parvenu à entraîner Reynolds à la réunion, et lorsque ce dernier parut il fut unanimement salué des cris de président. Ému de cet hommage spontané et inattendu, il remercia de son mieux les assistants, mais refusa de prendre une détermination avant d'avoir consulté ses amis Burke et Johnson. Cotes et West s'arrangèrent pour obtenir remise de l'audience royale, et enfin, quinze jours après, le 7 décembre, on put remettre au roi le projet définitif, avec l'assentiment de Reynolds; il l'approuva et demanda qu'on le rédigeât de façon qu'il pût le signer, ce qui eut lieu le 10. C'est ainsi que fut fondée la *Royal Academy of Arts in London for the purpose of cultivating and improving the arts of painting, sculpture et architecture.*

Toutes ces négociations avaient été menées fort secrètement à la demande du roi lui-même, qui craignait que l'affaire ne fût entravée par des influences politiques. Galt, dans sa *Vie de West* (qui en lut et corrigea le manuscrit pendant sa dernière maladie), raconte comment la Société fut informée de l'existence de sa nouvelle rivale.

Le roi et la reine, alors à Windsor, étaient en train d'examiner le *Régulus* de West, lorsqu'on annonça Kirby, le président de la Société. Le roi le reçut et lui présenta West qu'il ne connaissait pas personnellement. Kirby regarda le tableau, le loua beaucoup et fit ses compliments à l'auteur, puis se tournant vers George III, il lui dit :

1. Il n'est pas sans intérêt de faire remarquer que les quatre artistes auxquels on doit la création de l'Académie Royale étaient de nationalités différentes : West, Américain; Chambers, Suédois; Moser, Suisse; Cotes, Anglais.

« Votre Majesté ne m'avait jamais parlé de cettte peinture. Qui en a fait le cadre? Il n'est pas exécuté par un des ouvriers de Votre Majesté, il aurait dû être fait par le doreur de la cour. — Kirby, quand vous pourrez me faire un tableau comme celui-là, votre ami en fera le cadre, répliqua froidement le roi.—J'espère, Monsieur West, dit Kirby, que vous avez l'intention d'exposer votre œuvre? — Elle a été exécutée pour le Palais, répondit West, son exposition dépend du bon plaisir royal. —Je serai charmé, assurément, de la laisser voir au public, dit le roi.—Alors, répartit Kirby, Monsieur West, vous l'enverrez à mon exposition? —Non, interrompit brusquement George III, elle ira à la mienne, à celle de l'Académie Royale. » Et c'est en effet là qu'elle fut exposée. Le président de la Société demeura tout interdit, puis, s'inclinant humblement, il se retira; mais le coup avait été rude, et il en mourut quelque temps après. La Société adressa alors au roi une pétition exposant ses prétendus griefs et lui demandant son patronage exclusif. Mais il fut répondu « que la Société était protégée par Sa Majesté, dont l'intention n'était pas d'encourager un parti plutôt qu'un autre, qu'elle avait accordé son appui en donnant une Charte royale et qu'elle soutiendrait également les nouveaux associés, que son unique but était d'encourager les arts et qu'elle visiterait leur exposition comme par le passé. »

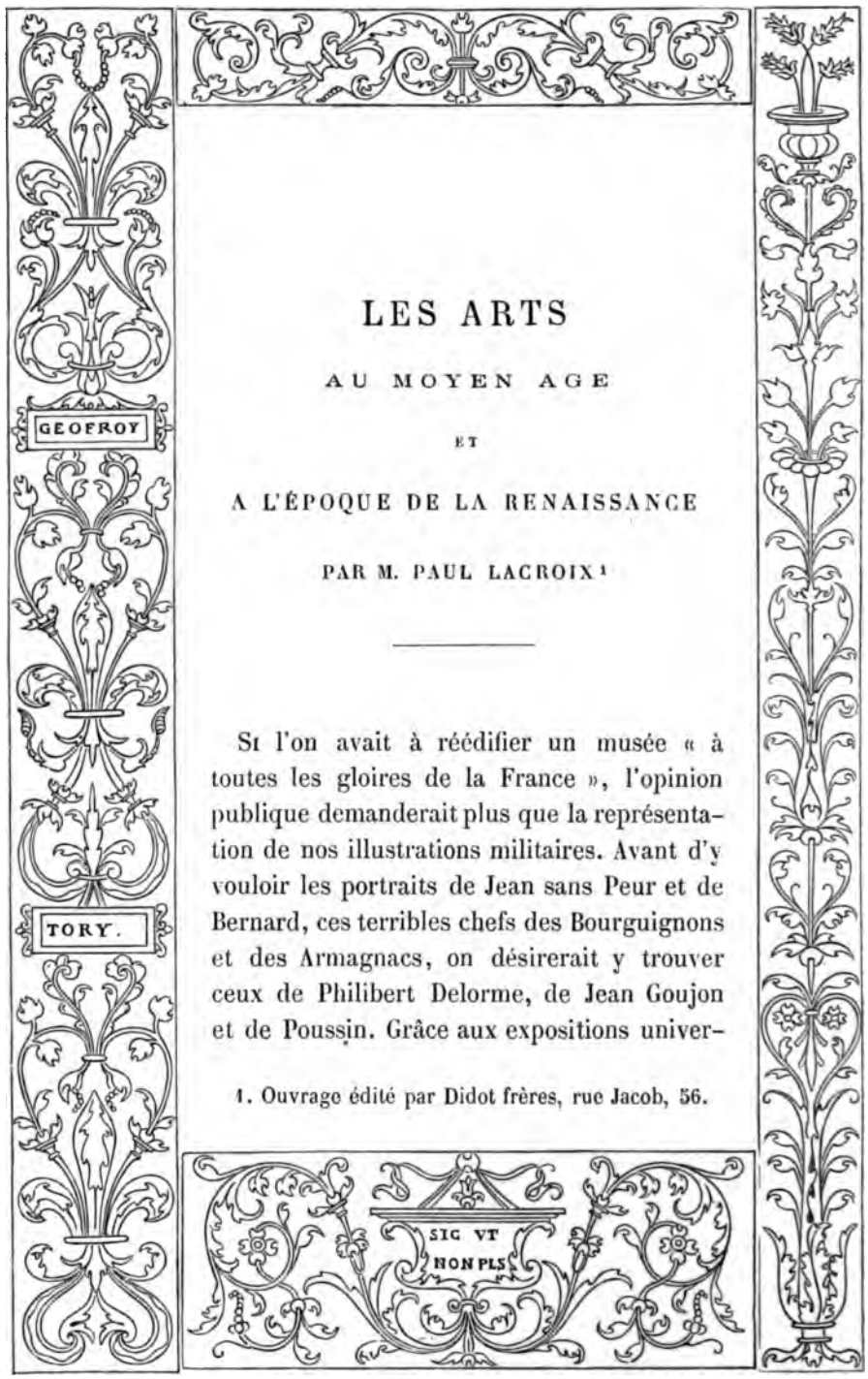
Depuis ce moment, néanmoins, la Société incorporée ne fit que déchoir; en 1768, elle comptait encore plus de cent membres. Le roi leur donna cent livres en 1769 et visita leur exposition, mais ce fut la dernière visite royale. Dès l'année suivante, les recettes diminuèrent. En 1771, il y eut une légère augmentation et il se fit quelque bruit à la suite d'un pamphlet publié par la Société et intitulé : *The conduct of the Royal Academicians white members of the Society of Artists*. En 1772, elle fit construire le Lyceum, aujourd'hui un théâtre, dans le Strand; la dépense s'éleva à 7,500 livres et la Société s'endetta de près de 4,000 livres; aussi l'année suivante dut-elle vendre son nouveau local. En 1778 et 1779 les expositions eurent lieu dans une salle appartenant à M. Philipps, dans Piccadilly, près de Air street; de 1780 à 1791, dans Spring Gardens, sauf en 1783 et 1790 où elles se tinrent dans le Lyceum; ce fut l'avant-dernière.

Depuis longtemps, du reste, la Société n'existait guère plus que de nom et elle n'avait plus la moindre influence. Le dernier de ses membres, M. Robert Pollard, mort en 1836 âgé de 83 ans, laissa à l'Académie Royale tous les livres, papiers, registres et titres de la Société incorporée [1].

La période des tâtonnements et des tentatives est finie; avec la fondation de l'Académie Royale une ère nouvelle s'ouvrit. Il nous reste à dire quelles règles la gouvernent, son histoire et son influence pendant le siècle qui, à la fin de l'année, se sera écoulé depuis son établissement.

A. W.

1. En 1807 et 1808 le *Litterary Panorama* publia un résumé historique de ces documents.



LES ARTS

AU MOYEN AGE

ET

A L'ÉPOQUE DE LA RENAISSANCE

PAR M. PAUL LACROIX[1]

Si l'on avait à réédifier un musée « à toutes les gloires de la France », l'opinion publique demanderait plus que la représentation de nos illustrations militaires. Avant d'y vouloir les portraits de Jean sans Peur et de Bernard, ces terribles chefs des Bourguignons et des Armagnacs, on désirerait y trouver ceux de Philibert Delorme, de Jean Goujon et de Poussin. Grâce aux expositions univer-

1. Ouvrage édité par Didot frères, rue Jacob, 56.

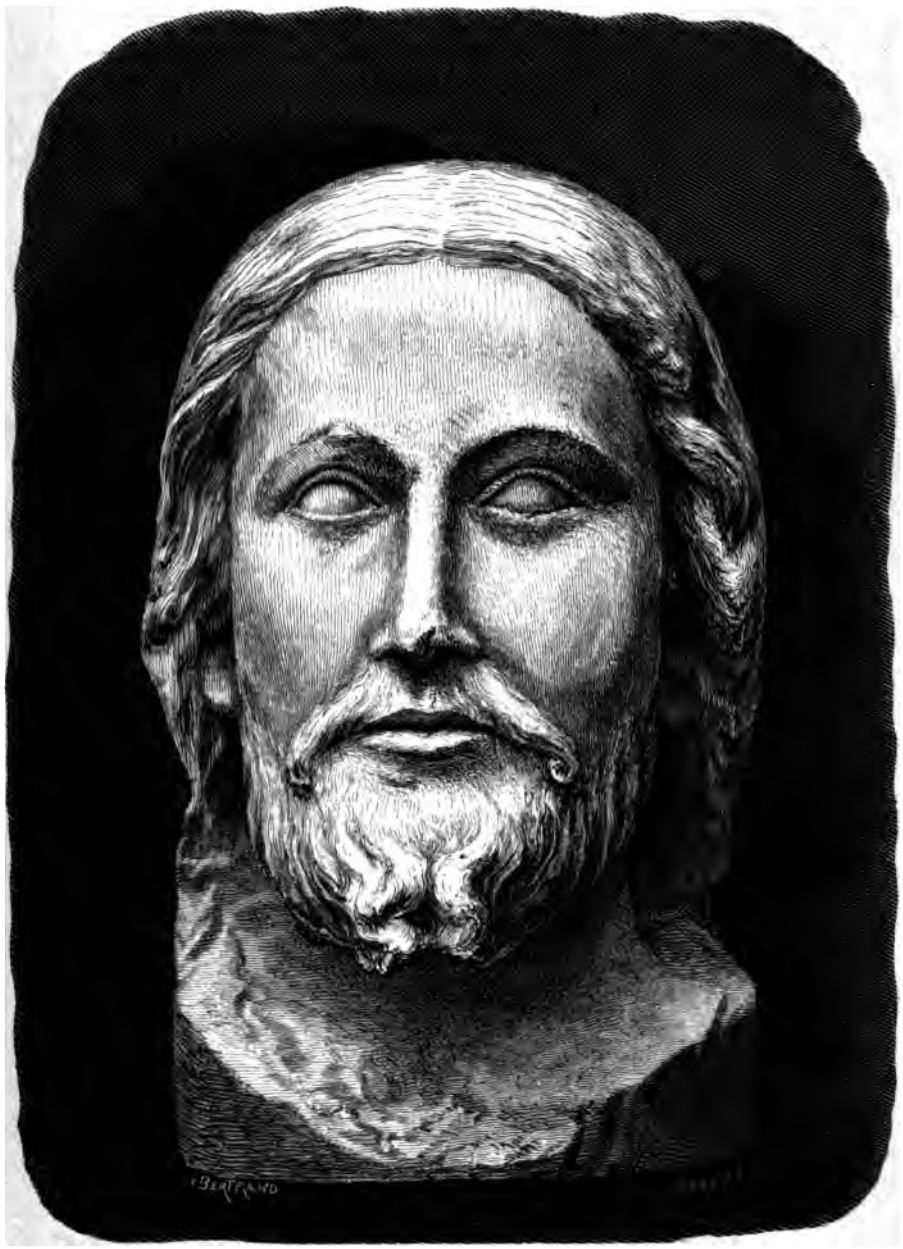
Ass^on Guillaumin, Paris

Surtout de table. Drageoir. (Planche des *Arts au Moyen Age et à l'époque de la Renaissance.*)

selles, on sait aujourd'hui que les nations ont mieux à faire qu'à manifester leurs forces sur les champs de bataille. Les empires élevés par Alexandre et ses successeurs ont disparu et les principes appliqués par Ictinus font encore l'étude de nos architectes. Les victoires de Tamerlan n'ont amené que des ruines, et l'Europe admire toujours les cathédrales élevées par Pierre de Montereau et Robert de Luzarches. Personne ne tremble plus au seul nom de Charles le Téméraire, et l'humanité est restée sous le charme des chefs-d'œuvre créés par Léonard de Vinci, Raphaël et Titien. En face de pareils faits, comment nier l'importance de l'art? comment croire qu'il n'est pas aussi utile de connaître les idées sublimes et impérissables d'artistes immortels que de savoir les moindres faits d'armes accomplis par des capitaines avec lesquels les contemporains n'ont plus rien à démêler? Cette manière nouvelle de comprendre l'histoire compte d'ailleurs chaque jour plus de partisans. Il y a maintenant en France nombre de jeunes gens ne

demandant pas mieux que de se renseigner sur les hommes et les œuvres qui ont valu à notre patrie la meilleure part de son influence prépondérante en Europe.

Pour gagner tout à fait ces jeunes gens à une cause qui nous est chère, il ne s'agit que de leur en faciliter les premières études par la publication de quelques volumes résumant les connaissances acquises, dans un langage clair, accessible à tous. Un des nôtres, M. Philippe Burty, a été un des premiers à entrer dans cette voie ; son livre des *Chefs-d'œuvre des arts industriels* semble vouloir faire souche, et nous sommes heureux, en le remerciant, de constater ici le succès d'une tentative qui sera certainement fertile en résultats excellents. Aujourd'hui MM. Didot éditent un superbe volume, conçu sur un autre plan, mais écrit dans un même sentiment, dans le but de mettre à la portée de tous une science pleine de charmes qui fut trop longtemps le domaine exclusif des érudits. Tous les amateurs connaissent *le Moyen âge et la Renaissance* publié il y a quelque vingt ans par MM. Paul Lacroix et



TÊTE DE CHRIST.

Sculpture du XIIIe siècle, à la cathédrale d'Amiens.

Ferdinand Séré avec le concours des savants, des écrivains et des artistes les plus éminents. Eh bien, de cet ouvrage rare aujourd'hui et apprécié de tous MM. Didot viennent d'extraire un volume débarrassé de toutes notes, notules et dissertations interminables, afin de donner à la jeunesse désireuse de s'instruire les moyens d'apprendre à connaître les titres de gloire de nos artistes célèbres. Plus de quatre cents gravures commentent le texte de ce splendide volume, et dix-sept chromolithographies, exécutées par M. Kellerhoven, l'habile traducteur des *Chefs-d'œuvre des grands maîtres* et de la *Légende de sainte Ursule*, reproduisent des morceaux de premier ordre qui n'avaient point encore été gravés. Pour trouver des motifs neufs et importants, M. Firmin Didot n'avait qu'à ouvrir sa très-riche bibliothèque et à confier quelques-uns des nombreux chefs-d'œuvre qu'elle contient à un artiste intelligent. C'est à cette source que nous devons les gracieuses compositions encadrant notre article et la chromolithographie placée en tête du volume. Cette dernière planche, coloriée avec une délicatesse remarquable, représente une *Annonciation* em-

pruntée aux très-remarquables *Petites Heures* d'Anne de Bretagne, qui ont appartenu à Catherine de Médicis et fait le principal orne-

CLOÎTRE DE L'ABBAYE DE MOISSAC

(XIIe siècle. Guyenne.)

ment de maintes bibliothèques célèbres avant de prendre place chez M. Ambroise-Firmin Didot, à côté de beaucoup d'autres manuscrits précieux.

Sous une forme facile, simple, exempte d'aridité, tous les arts sont passés en revue dans cet ouvrage, depuis le IVe siècle de l'art moderne jusqu'à la seconde moitié du XVIe : l'architecture élevant les églises et les abbayes, les palais et les monuments publics, les châteaux forts et les remparts des villes ; la sculpture ornant et complétant tous les arts par ses ouvrages en terre, en pierre, en marbre, en bronze, en bois, en ivoire ; la peinture commençant par la mosaïque et les émaux, concourant à la décoration des édifices par les vitraux et les fresques, historiant et enluminant les manuscrits avant d'arriver à sa plus haute perfection, à l'art des Giotto et des Raphaël, des Memlinc et des Albert Durer ; la gravure sur bois et sur métal, à laquelle se rattachent la gravure en médaille et l'orfévrerie, et qui, après s'être essayée à tailler des cartes à jouer et à buriner des nielles, évoque tout à coup cette invention sublime destinée à changer la face du monde : l'imprimerie.

Le plan de ce livre est large, comme on le voit ; chaque art y apparaît dans ses différentes phases, dans ses progrès divers. C'est une histoire : histoire non-seulement des arts, mais de l'époque même où ils se sont développés et qu'ils reflètent dans son expression la plus vraie. Aussi ce livre, agréable par l'aspect, instructif par le fond, peut-il et doit-il être mis entre les mains de tout jeune homme et de toute jeune fille qui veulent compléter une éducation sérieuse.

ÉMILE GALICHON.

L'ÉCOLE FRANÇAISE

JUGÉE PAR LA CRITIQUE ALLEMANDE

HISTOIRE DE LA PEINTURE FRANÇAISE MODERNE DEPUIS 1789[1]

PAR M. J. MEYER

L'ALLEMAGNE savante a eu bien des sévérités et bien des injustices pour notre littérature et nos beaux-arts. Un livre récent, l'*Histoire de la peinture française moderne,* de M. Jules Meyer, vient atténuer, au moins quant à notre peinture, la rigueur des critiques d'outre-Rhin, et proclamer dans le langage de la science ce que le public allemand sent depuis longtemps pour les novateurs de notre École. C'est un spectacle curieux, digne de méditations, que de voir cette nation, à laquelle ses propres productions ne suffisent pas, rechercher celles d'un peuple voisin et triompher de tous ses préjugés pour les goûter et les admirer. Les artistes à leur tour passent le Rhin et négligent Rome pour Paris. Enfin l'histoire elle-même vient à la suite et sanctionne ces aspirations. Quelles phases cette soif d'œuvres françaises n'a-t-elle pas dû traverser avant d'arriver au livre si sympathique et si impartial de M. Meyer! On ferait, en essayant de le raconter, toute l'histoire du goût allemand au XIXe siècle. On ferait aussi un livre riche en enseignements pour nos artistes, car la critique étrangère, a-t-on dit, est pour eux la postérité.

Nous ne pouvons qu'esquisser quelques traits du tableau. L'école allemande contemporaine est avant tout une école du bon sens, elle croit, comme Pascal, que sortir du milieu, c'est sortir de l'humanité. Elle veut résoudre le grand problème indiqué par Hegel : réconcilier la pensée aver la réalité. Elle réprouve les excès du romantisme comme ceux du réalisme; le matérialiste grossier et le rêveur surhumain lui sont également odieux. Elle poursuit pour idéal l'homme *sain,* tel qu'on le rencontre, par exemple, dans les romans de Freytag, l'homme prenant la vie telle qu'elle est, sans renoncer à cultiver et à élever son esprit. Elle mettra Scribe au-dessus de Victor Hugo et de George Sand, parce que son libéralisme est « plus sain et plus raisonnable. » En peinture, ce système se traduit par la recherche de la vie, de la vie organique d'abord; et puis seulement de la beauté ou d'un caractère poétique. Delaroche est pour eux le Dieu de notre peinture. Il a évité les exagérations des autres écoles, il donne une importance égale au dessin et à la couleur (les critiques allemands s'inquiètent beaucoup de la couleur ; mais les artistes!), il unit la vérité historique à la poésie. On lui a prodigué des éloges hyperboliques, on a découvert en lui des qualités inconnues en

1. Un vol. in-8. x-794 pages. Leipzig, avec 31 gravures sur bois, hors texte. Seeman, 1866-1867.

France. Se permet-on une critique, c'est qu'il n'a pas encore assez sacrifié à cet idéal qui nous paraît relever plutôt de la morale et de la philosophie que des beaux-arts. Cornelius lui-même le lui reproche[1] : « Je l'ai bien connu Delaroche, dit-il un jour, le « cher homme que c'était. Quelles aspirations pleines et pures ! Mais, hélas ! il faisait « fausse route. Le tragique dans l'art doit réconcilier, non déprimer et écraser ; il doit « affranchir et élever. Un Eschyle lui-même a compris toute la vérité de ce principe, « et chacun peut l'étudier chez Shakspeare. Delaroche le savait, et on dit que ç'a été « un clou à son cercueil, il mourut inconsolable, mécontent de son œuvre. »

Avec ce criterium exclusif, Ary Scheffer devait être condamné sans rémission : « Maintenant que cette période de sentimentalisme dont Ary Scheffer était l'expression « tire à sa fin, dit M. Meyer, il est temps d'apprécier sans prévention sa valeur artis- « tique. Un examen purement critique la réduit à des proportions modestes. Les beaux- « arts exigent que l'artiste donne à sa pensée au moins un des caractères extérieurs « de la vie, soit l'expression, soit la forme, soit la couleur. Mais si cette pensée se « vaporise en impression musicale ou poétique, elle devient un composé hybride qui « a peut être quelque apparence de poésie, mais qui, pour sûr, répugne à la plastique « comme à la peinture. » Le coryphée de l'école opposée ne trouve pas grâce. Quel concert d'injures contre Courbet ! « Courbet, dit l'un, confond la vérité avec la beauté « et sait rarement s'élever au-dessus du trivial. » « Si Courbet, dit M. Springer[2], le « tant raillé et méprisé, qui possède une rare faculté de rendre la beauté du paysage, « n'aperçoit le beau que dans le laid, entraîné qu'il est à reproduire la réalité de la « manière la plus parfaite ; s'il cherche le but suprême de la peinture dans des exagé- « rations de toute nature, des lignes anguleuses, des formes boursouflées, le coloris « le plus sec, — ce n'est là qu'un honnête charlatanisme. » M. Meyer enfin résume ainsi sa longue étude sur le chef des réalistes : « Dans le paysage, dit-il, reposent sa force et son « avenir... Mais en face de la nature humaine éclatent l'impuissance de son imagination « et la faiblesse de son talent. Il est dominé par l'impression physique, il est l'esclave « de son modèle, il ne voit que l'enveloppe extérieure, non le ressort du mouvement, « l'esprit qui anime le corps. Un trait caractéristique de sa manière de voir, c'est qu'il « ne représente jamais une scène passionnée. Ses personnages ont toujours les postures « les plus simples et les plus ordinaires. Mais même, tels qu'ils sont, ils sont comme « pétrifiés, et malgré la vérité extérieure et la perfection de la forme, ils ne valent « guère mieux que des mannequins. »

La double nature d'Ingres a divisé la critique allemande aussi bien que la critique française. Je traduis de nouveau quelques extraits de différents auteurs, sans assumer la responsabilité de leurs opinions. L'un s'exprime de la manière suivante à propos de l'*Apothéose d'Homère* : « Nous pardonnerions à Ingres le manque d'originalité dans « l'invention, si l'admiration de son dessin et de son modelé n'était pas la seule impres- « sion que nous ressentons, et si l'artiste ne visait pas uniquement à une vaine pompe. « C'est la technique de l'idéalisme qu'Ingres s'est appropriée, non son esprit, sa « puissance grandiose et poétique. » Un autre l'apprécie en ces termes : « Ingres est « une espèce de Protée, un artiste qui a longtemps essayé ses forces et qui a souvent « changé sa manière à l'improviste ; cependant une tendance domine toutes ses pro- « ductions : il veut représenter la figure isolée dans toute sa perfection, et ne pas sacri-

1. Max. Lohde. Conversations avec Cornelius. *Zeitschrift für bildende Kunst*, 1867-1868.
2. *Beaux-Arts au* XIX*e siècle.*

« fier à l'effet pittoresque la beauté du dessin et l'harmonie des lignes... Ingres n'est « pas un créateur... Ce qui le distingue, c'est son sentiment parfait de la forme, une « noblesse de dessin, une connaissance profonde du corps humain, telles que peu de « grands maître les ont possédées. Il montre sa science magistrale dans les figures nues « isolées, soit qu'elles portent un nom mythologique, soit qu'elles représentent un « être anonyme transporté de la réalité dans le domaine de l'idéal, comme ces dieux de « l'antiquité qui, libres des misères de l'existence humaine, apparaissent à nos yeux « dans la plénitude de leur beauté. » « Ingres, » dit M. Lauser, dans sa récente étude sur lui, « Ingres s'est élevé dans l'*Apothèose d'Homère* au grand sublime du style grec. On « ne sait ce que l'on doit le plus admirer de l'élévation des pensées ou de la noblesse « de l'exécution..... La *Source*, cet incomparable chef-d'œuvre, couronne la carrière « d'Ingres et prouve d'une manière éclatante que pendant les soixante ans de son acti- « vité il aspira sans faiblir à réconcilier l'idéal avec la vie et à chercher la beauté dans « la quintessence de la vérité. » M. Meyer enfin, dans sa comparaison entre Cornelius et Ingres, me paraît tenir le langage digne du critique et de l'historien de deux nations et porter un arrêt auquel aucune des deux parties ne trouvera à redire : « Tous deux « étaient pleins de l'idée du vrai, du grand art; tous deux témoignaient dans leurs idées « et leurs travaux d'un sérieux vraiment religieux, tous deux se proposaient la repré- « sentation idéale de l'homme. Mais combien différents d'ailleurs. Chez l'Allemand, une « rare force et une rare variété d'imagination créatrice, de là une composition vraiment « poétique, un incomparable esprit d'invention, et assez souvent une puissance d'expres- « sion saisissante, mais un sentiment obtus de la forme et une ignorance de la tech- « nique de l'art qui ne lui permit presque jamais de mûrir ses idées au point de leur « donner la vie. Chez le Français, une lutte pénible dans la conception, un effort dans « l'enfantement de ses pensées qui perce dans tous ses tableaux, une certaine froideur « dans l'expression, mais un talent éminent et magistral pour la forme, qu'il a portée « à un rare degré de perfection et de finesse par son travail et sa patience. »

Ces quelques extraits montrent quelle est l'attitude de la critique allemande vis-à-vis de la peinture française moderne. M. Meyer, on le voit, a souvent subi l'influence de ses compatriotes, notamment dans l'esthétique qui forme la trame vitale de son livre. Il a prodigué les formules esthétiques, et n'est pas loin de définir la peinture l'*expansion de l'idéal renfermé en soi*. C'est dommage, car ces expressions, montrant la corde d'un système, font tache dans son style fleuri et chaleureux, et présentent aussi de sérieuses difficultés à la traduction du livre en français. Mais l'auteur sait aussi parler de la *brosse* et de la *gamme*, et il le fait sans la moindre répugnance. C'est là peut-être une hérésie aux yeux de maint de ses compatriotes. Quant à nous, nous ne pouvons que féliciter M. Meyer de ne pas les avoir imités dans leur dédain du métier, et de n'avoir pas, comme beaucoup d'entre eux, fait aux Français, un si mince mérite de leur supériorité dans la technique de la peinture. Il arrive donc souvent aux mêmes résultats que la critique française. Une curiosité malsaine aimerait à découvrir dans son livre de ces paradoxes, de ces préférences ou condamnations étourdissantes qui prêtent un certain attrait aux jugements des étrangers sur les œuvres de l'esprit français. Nous-même, nous avons été un instant déçu en voyant M. Meyer juger une foule de nos artistes absolument comme on les juge en France. A l'heure qu'il est, nous le remercions de cet accord. Dans ces temps d'incertitude et de lutte, il nous paraît un auxiliaire précieux pour ceux qui défendent les droits de la pensée et de la poésie dans les beaux-arts. Il leur apporte un concours plus puissant que celui de telle ou telle école

esthétique : celui d'un penseur et d'un observateur qui a regardé la nature et les hommes autant que les chefs-d'œuvre de l'art.

Son livre enfin est un vrai modèle de science historique. Il a analysé les lois si complexes qui déterminent la marche de l'art, il a recherché l'influence de la politique, de la littérature, des mœurs sur la peinture, ainsi que l'enchaînement des traditions et des procédés. Son point de vue est aussi étendu qu'élevé. Après avoir exposé les caractères généraux de cette peinture française du XIXe siècle qui est l'expression, dit-il, non-seulement de la vie nationale des Français, mais de la civilisation et des idées de tout le siècle, il est descendu dans l'examen minutieux des artistes et des œuvres. Son livre renferme plus de *six cents* peintres français compris entre les années 1789 et 1867; l'histoire de chaque genre, depuis l'aquarelle jusqu'à la peinture d'histoire y est consciencieusement étudiée; le catalogue de l'œuvre des grands maîtres est aussi complet que possible. C'est une vaste mine de renseignements et un manuel des plus commodes. Peut-être l'auteur aurait-il pu, au moyen de notes, nous offrir des notices biographiques et autres plus étendues, sans nuire à la clarté du récit, mais il a craint de donner à son livre un aspect trop érudit.

Résumons-nous. L'*Histoire de la peinture française moderne* est un monument digne d'une époque unique dans les fastes de notre peinture, de la seule héritière des grandes écoles d'Italie, d'Espagne et des Pays-Bas. Elle est une heureuse tentative de rapprochement des écoles historique et esthétique. Cependant il lui manque quelque chose. Ne serait-ce pas que M. Meyer ne connaît notre peinture moderne que comme on sait une langue apprise dans les grammaires. Il l'a abordée dans l'âge mûr avec la volonté de la juger, et il l'a jugée avec équité et bienveillance. Mais il ne l'a pas sentie comme ceux qui ont assisté à l'éclosion de tant de chefs-d'œuvre de notre siècle, dont ils portent le souvenir confondu avec celui des événements et des affections de leur vie. C'est ainsi qu'il faut la sentir pour la convertir en nous en sang et en chair. Cet art, qui est encore si vivant au milieu de nous, ces grands morts à peine refroidis, semblent dans l'*Histoire de la Peinture française* appartenir à une époque reculée que l'on juge avec l'impartialité de l'histoire. Mais aussi, lorsque tant de Français proclament la décadence et l'agonie de nos beaux-arts, cet étranger plus calme et plus désintéressé entrevoit un rayon d'espérance, et il s'écrie, au moment de clore son livre : mais « quoi, si dans ce paysage français résonnait la première note de cette harmonie « entre le monde et l'individu, de cette médiation que le présent cherche avec plus « de persévérance et de pénétration que les siècles passés ; si ce paysage français, qui « paraît le dernier rayon du soleil couchant de notre époque, était l'aube de la récon- « ciliation ! »

EUGÈNE MÜNTZ.

MUSÉE PARISIEN

ARIS est en possession de dix-neuf musées et de sept collections spéciales aussi curieuses qu'importantes au point de vue des Beaux-arts et de l'histoire; mais Paris ne possède rien sur les objets d'art relatifs à Paris ou exécutés dans cette grande et vieille cité. Par une heureuse et intelligente initiative, M. le préfet de la Seine, avec le concours du conseil municipal, a créé, en 1860, un Musée de Paris dans lequel l'art s'harmonise à l'histoire, c'est-à-dire que les monuments et les monographies rétablissent les travaux des anciens artistes et reconstituent les annales de la ville.

En novembre 1866, l'administration fit acquérir, rue Culture-Sainte-Catherine, aujourd'hui rue Sévigné, le vieil hôtel Carnavalet, afin d'y installer le Musée parisien. Une commission composée d'hommes éminents dans les lettres, les arts et l'administration municipale, fut chargée de guider les recherches et les travaux que nécessiterait une œuvre difficile et pour laquelle il fallait apporter une certaine réserve et une rare persévérance. M. le baron Poisson et M. Charles Read dirigèrent ce nouveau service avec une ardeur telle, qu'au bout de trois ans les germes du musée existaient et que des publications historiques et artistiques étaient publiées.

Avant de dire ce que doit être ce musée, le lecteur appréciera les difficultés que présentaient l'architecture et les localités de l'hôtel Carnavalet.

Cet immeuble, bâti vers 1550, a dû subir des appropriations privées, et ne fut livré, en 1866, à l'administration, que dans un état presque méconnaissable; il suffit à cet égard de se rappeler les noms des célèbres architectes qui se succédèrent dans l'édification de cette demeure illustrée par eux et par Mme de Sévigné. Pierre Lescot, Ducerceau, Jean Bullant, Jean Goujon, François Mansard, y laissèrent un type irrégulier de l'architecture du XVIe siècle : la porte est de Ducerceau, la façade aussi, du même; le rez-de-chaussée, de Jean Bullant; la cour, de Mansard; les statues des signes du zodiaque, de Jean Goujon. Depuis le XVIe siècle, les propriétaires altérèrent les œuvres artistiques de l'hôtel, et alors l'administration fut obligée, pour l'approprier à sa nouvelle destination, d'adopter un projet de restitution architecturale. Ce projet fut confié à un architecte dont les études spéciales s'étaient dirigées vers les édifices de la Renaissance. M. Parmentier a exécuté la restauration de Carnavalet avec une sévérité habile, et surtout a su se préserver de la singularité, commune à plusieurs personnes, de prendre un peu de tous les styles pour restaurer un édifice d'un genre unique. M. Parmentier rendra à l'hôtel Carnavalet son ancienne splendeur, et, d'ici à peu de mois, on pourra y placer les collections curieuses et remarquables déposées,

provisoirement, dans plusieurs maisons appartenant à l'administration municipale.

La population parisienne s'intéresse toujours à l'histoire matérielle des travaux des anciens ouvriers et aux chefs-d'œuvre des artistes des âges passés. Aussi s'est-on proposé dans ce musée de donner aux Parisiens l'idée des divers modes d'existence de leurs ancêtres. Cet espèce de « *Ménagier parisien* » tangible n'a point fait négliger les tableaux, les miniatures, les costumes, la topographie, la numismatique, les inscriptions, les métiers, les occupations, l'iconographie des célébrités de Paris, l'isographie, les objets anté-historiques ou gallo-romains; l'éclairage, les outils, les meubles, les médailles ou les gravures. M. Vacquer, archéologue, a été chargé des recherches pour les collections gallo-romaines et autres; M. Gailhabaud, auteur d'ouvrages sur l'architecture au moyen âge, a classé toutes ces collections avec un soin qui fait honneur à ses connaissances artistiques. Tel sera le Musée parisien. L'autel élevé par les Nautes (corporation municipale) figurera à côté des épaves du moyen âge, et le plan de la tapisserie du XVIIe siècle sera joint au plan de 1865.

Pour servir de preuves à cette création, M. le baron Haussmann a pensé qu'il fallait publier tous les *documents* parisiens d'après les originaux, et refaire une histoire sérieuse de la capitale. Cette œuvre s'accomplit, et il suffit de dire que l'imprimerie impériale a déjà livré quatre ouvrages signés par MM. Berty, Leroux de Lincy, Tisserand et Francklin. Ces quatre ne sont point seulement de consciencieux travaux d'érudition et de critique savante, mais tous ornés avec luxe de dessins, de miniatures, de gravures, de bois, de fac-simile, de vues, de plans, formant plus de deux cents planches signées par les artistes distingués dont les noms suivent : Sulpis, Engelmann, Schültze, Faure, Gaucherel, Ribault, Tavernier, Durand, Bury, Soudain, Guillemot, Lebel, Graff, Drivet, Fichot, Roobot, Daumont, Moreau, Pralen, Bavoux, Lemaire, Placet, Piedcoq, Van Elven, etc.

PROSPER BAILLY.

BIBLIOGRAPHIE

DES OUVRAGES PUBLIÉS EN FRANCE ET A L'ÉTRANGER

SUR LES BEAUX-ARTS ET LA CURIOSITÉ

PENDANT LE SECOND SEMESTRE DE L'ANNÉE 1868 [1].

I. — HISTOIRE.

Esthétique.

Métaphysique de l'art, par Antoine Mollière. Nouvelle [2e] édition. Lyon, Scheuring; Paris, Rouquette, 1868; in-8 de 4 feuillets non chiffrés, XII et 455 pages. Prix : 10 fr.

Papier vergé teinté; titre rouge et noir.

La 1re édition est de Lyon, Bauchu; Paris, Gaume frères, Lecoffre, 1849; in-8 de XVI, 492 et XI pages.

École impériale des beaux-arts. Cours d'esthétique générale et appliquée, par M. David Sutter. 4e année. Discours d'ouverture. 14 février 1868. Paris, Ve Renouard, 1868; in-8 de 16 pages.

Le Spiritualisme et l'idéal dans l'art et dans la poésie des Grecs, par A. Chassang, maître de conférences à l'École normale supérieure. Paris, Didier, 1868; in-8 de 372 pages. Prix : 6 fr.

—— 2e édition. Paris, Didier, 1868; in-12 de 372 pages. Prix : 3 fr. 50 c.

Histoire de l'art grec avant Périclès, par E. Beulé, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts. Paris, Didier, 1868; in-8 de 498 pages. Prix : 7 fr. 50 c.

Mythes et monuments comparés, par Hyacinthe Husson. Paris, Claye, 1868; in-8 de 54 pages.

Extrait de la *Revue générale de l'architecture et des travaux publics.*

Études sur l'histoire de l'art, par L. Vitet, de l'Académie française. 3e série. Temps modernes. La Peinture en Italie, en France et aux Pays-Bas. 2e édition. Paris, Michel-Lévy, 1868; in-18 de 421 pages. Prix : 3 fr.

Bibliothèque contemporaine.

Peinture. — Sculpture. Les Nations rivales dans l'art. Angleterre, Belgique, Hollande, Bavière, Prusse, États du Nord, Danemark, France, etc. L'Art japonais. De l'influence des Expositions internationales sur l'avenir de l'art, par Ernest Chesneau. 2e édition. Paris, Didier et Ce, 1868; in-18 de 484 pages.

Est-ce la 2e édition de : *l'Art et les Artistes en France et en Angleterre*. Paris, Didier, 1864; in-18 de 358 pages?

Voir dans la *Chronique des Arts* du 6 septembre 1868, p. 144, un article de M. Ph. Burty.

Histoire de la peinture flamande depuis ses débuts jusqu'en 1784, par Alfred Michiels. 2e édition. Bruxelles et Paris, A. Lacroix, Verboeckhoven et Ce, 1868; 6 vol. in-8.

Notes sur l'état de la peinture...

Voir, plus bas, à la BIOGRAPHIE : G. Bouquier...

Études sur l'art contemporain. Les écoles françaises et étrangères en 1867, par A. Bonin. Paris, Dentu, 1868; in-18 de 141 pages.

Voir la *Chronique des Arts* du 17 mai 1848, pages 77-78.

L'Art religieux contemporain, étude critique, par l'abbé A. Hurel, vicaire de la Madeleine.

1. Voir les volumes précédents de la *Gazette des Beaux-Arts*.

ris, Didier, 1868; in-8 de IV et 462 pages. ix : 7 fr.

Beaux-Arts et leur administration, par méédée Jullien. Paris, Dentu, 1868; in-8 de 171 pages. Prix : 2 fr.

eaux-Arts. Question du jour. De l'Institut, de l'École des beaux-arts et des Expositions, par J.-R.-H. Lazerges, peintre d'histoire. Paris, Leclère, 1868; in-18 de 34 pages. Prix : 50 c.

Des Beaux-Arts en province, par Antony Régnier, peintre. Aix, Remondet-Aubin, 1868; in-8 de 8 pages.

Extrait du *Compte rendu de travaux du Congrès scientifique de France*, tenu à Aix en décembre 1868. 33e session.

Les anciennes corporations d'arts et métiers de la ville d'Arras, par Auguste Parenty. Arras, Rousseau-Leroy; Paris, Putois-Cretté, 1868; in-18 de 95 pages.

Recherches sur les arts et les artistes en Gascogne au XVIe siècle, par M. Prosper Lafforgue, conservateur du Musée d'Auch. Auch, Foix; Paris, Ve J. Renouard, 1868; in-8 de 70 pages.

Tiré à 80 exemplaires.

Artistes et rapins, par Louis Leroy. Dessins par Cook. Paris, Le Chevalier, 1868; in-32 de 128 pages. Prix : 1 fr.

Physionomies parisiennes.

II. — OUVRAGES DIDACTIQUES.

Dessin. — Perspective.

Architecture, etc.

Manuel vulgarisateur universel des connaissances artistiques, par Goupil et L.-D. Renauld. Paris, A. de Vresse, 1868; in-16 de 128 pages. Prix : 1 fr.

De l'Enseignement du dessin à l'École Lamartinière, par Louis Dupasquier, architecte. 3e édition. Lyon, Perrin, 1868; in-8 de XV et 160 pages, avec 40 planches.

La Leçon de dessin historique des écoles primaires de garçons n'exigeant pas de notions primaires ni de professeur spécial. Nouvelle méthode de dessin à la plume formant un Cours historique des costumes et des usages religieux, civils, domestiques et militaires des Grecs, des Romains, etc., dessinés d'après le grand ouvrage de Cochin, ancien secrétaire de l'Académie royale de peinture et de sculpture, par Ch. Denizard, peintre d'histoire. 1re livraison. Paris, l'auteur, 1868; petit in-4 de 8 planches. Prix : 10 c.

Le cours complet se composera de 50 livraisons de chacune 8 planches, contenant de 25 à 80 modèles, et paraissant le 1er et le 15 de chaque mois.

Le Dessin d'imitation en tous genres. Figure, paysage, fleurs, ornements, animaux, par Ad. Rion. Paris, 1868; in-16 de 63 pages, avec 56 figures.

Les Bons livres.

Dessin linéaire, géométrique et éléments de lavis appliqué à l'architecture et aux machines, par Amable Tronquoy. 4e édition. 1re partie. Paris, Delagrave, 1868; in-12 de XI et 158 pages. Prix : 2 fr.

Le Dessin linéaire des demoiselles, contenant les applications à l'ornement et à la composition, à la broderie..., par M. A. Lamotte. 4e édition. Paris, Hachette, 1868; in-8 de 224 pages, avec des planches. Prix : 5 fr.

Principes de perspective linéaire appliqués d'une manière méthodique et progressive au tracé des figures, depuis les plus simples jusqu'aux plus composées, par A. Bouillon, architecte. 2e édition. Paris, Hachette, 1868; in-8 de 135 pages, avec 24 pl. Prix : 4 fr.

Notions sur les Beaux-Arts, comprenant tout ce qu'il est utile de savoir sur le dessin, la peinture, la sculpture, la gravure, l'architecture et la musique, par A. Chaillot. Avignon, Chaillot; Paris, Sarlit, 1868; in-12 de 112 pages.

Manuel du dessinateur et de l'aquarelliste, orné de plusieurs croquis retouchés au pinceau, par Ad. Mydi fils, professeur de peinture. Paris, A. de Vresse, 1868; in-8 de 96 pages. Prix : 5 fr.

Guide du Peintre. Principes de P.-P. Rubens sur le coloris, par Léonard Berger, peintre, élève de Girodet. Notice biographique sur Ph. Berger, peintre en miniature, et Catalogue des ouvrages qu'il a légués à son fils. Châlons-sur-Marne, Sordet-Montalan, 1868; in-8 de VIII et 15 pages.

De la Restauration des tableaux, par A. Terral (d'Amiens), peintre d'histoire, restaurateur des Musées impériaux, attaché au palais de Versailles. Nouvelle édition. Amiens et Versailles, l'auteur, 1868; in-8 de 16 pages.

Je n'ai pas pu découvrir d'édition antérieure.

A Manual of instruction in Wood engraving, by S.-E. Fuller. Boston, 1868; in-16 de 48 pages. Prix : 10 s. 6 d.

Guide du verrier. Traité historique et pratique de la fabrication des verres, cristaux, vitraux, par G. Bontemps. Paris, librairie du *Dictionnaire des Arts et Manufactures*, 1868; in-8 de II et 776 pages, avec de nombreuses figures dans le texte. Prix : 15 fr.

Bibliothèque des arts et manufactures.

III. — ARCHITECTURE.

Société impériale et centrale des architectes. Conférence internationale. Juillet, 1867. Paris, 1868; in-8 de VI et 207 pages.

Étude philosophique sur l'architecture moderne, à propos de l'Exposition universelle de 1867, par Émilien Desmousseaux de Givré, ingénieur civil. Paris, Douniol, 1868; in-8 de 32 pages.

Enseignement de l'architecture. L'École impériale et spéciale des Beaux-Arts, section d'architecture et ses parallèles, avec son modèle cité : l'École impériale et centrale des arts et manufactures, par Théodore Lachez, architecte. Paris, A. Lévy fils, 1868; in-8 de VII et 128 pages.

Fragments d'architecture. Égypte. Grèce. Rome. Moyen âge. Renaissance. Age moderne, etc., avec Notices descriptives par Pierre Chabat, architecte; publiés sous le patronage de l'École centrale et spéciale d'architecture, pour servir aux études et aux exercices préparatoires de cette école. Paris, A. Morel, 1868; in-fol. de 60 planches publiées en deux parties. Prix de chaque partie : 20 fr.

L'Architecture et M. Viollet-le-Duc, à Propos de l'église d'Aillaut, par J. Lobet. Auxerre, Gallot, 1868; in-8 de 32 pages, avec 3 pl.

A paru d'abord dans l'*Almanach historique de l'Yonne pour 1868*.

Voir la *Chronique des Arts* du 7 juin 1868, p. 91.

Traité complet de construction en poterie, fer, tôle et briques perforés... suivi d'un Recueil de machines anciennes et modernes appropriées à l'art de bâtir..., par Ch.-L.-G. Eck père, architecte, ingénieur civil. 1er volume. 2e édition. 1re et 2e parties. Paris, Dunod, 1868; in-4 de 281 pages, avec 84 planches gravées par Hibon et Lemaître.

Traité des constructions rurales, contenant vues, plans, coupes, élévations, détails et devis, par H. Delforge, agronome. Liége, Ch. Gnusé, 1868; gr. in-fol. Prix : 35 fr.

Analyse architecturale de l'abbaye de Saint-Étienne de Caen, par G. Bouet, inspecteur de la Société française d'archéologie. Caen, Le Blanc-Hardel, 1868; in-8 de IV et 267 pag.

Extrait du *Bulletin monumental*.

Description de la cathédrale d'Évreux, accompagnée d'une vue générale et d'un plan géométrique, par P.-F. Lebeurier. Évreux, Huet, 1868; gr. in-18 de 39 pages.

Extrait de l'*Almanach d'Évreux* pour 1868.

Mémoire historique sur la construction de la basilique de Saint-Pierre de Rome, commencée l'an 75 de notre ère et finie en l'année 1775, par A. Marcellin, architecte. Paris, 1868; in-8 de 12 pages.

Extrait de l'*Investigateur*, décembre 1867.

IV. — SCULPTURE.

De la Sculpture antique et moderne, par MM. Louis et René Ménard. 2e édit. Paris, Didier, 1868; in-12 de XXIII et 423 pages.

La 1re édition a été annoncée dans la *Gazette des Beaux-Arts*, t. XXIII, p. 578.

La Sculpture en bronze. Conférence faite à l'Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'industrie, le 29 avril 1868, par M. Eugène Guillaume. Paris, A. Morel, 1868; in-8 de 46 pages.

V. — PEINTURE.

Musées. — Expositions.

The Brancacci Chapel and Masolino, Masaccio and Filippino Lippi by A.-H. Layard. M.-P. Printed for the Arundel Society, 24, Old Bond-Street, 1868.

Voir la *Chronique des Arts*, du 21 juin 1848, p. 97-98.

Rapport de M. le comte de Nieuwerkerke, sénateur, surintendant des beaux-arts, sur la situation des Musées impériaux pendant le règne de Napoléon III (1853-1866). Paris, 1868; in-8 de 183 pages.

Mouvement des collections et des musées, par M. J. Sabatier. Paris, à la Société de numismatique, 1868; in-8 de 5 pages.

Extrait de l'*Annuaire de la Société française de Numismatique et d'Archéologie*, 1867.

Les Donateurs du Musée historique de la ville de Paris, par le baron C. Poisson, conseiller municipal. Paris, imprimerie impér., 1868; in-4 de 24 pages.

Étude historique et critique sur le Musée de peinture de la ville de Metz, par M. Émile Michel. Metz, Blanc, 1868; in-12 de 49 pag.

Voir dans la *Chronique des Arts* du 21 juin 1868, p. 99-100, une note de M. Ph. Burty.

Catalogue des œuvres d'art exposées dans le Salon du Musée de la ville de Pau, publié par la Société des Amis des Arts. Pau, au Musée, 1868; in-12 de 24 pages. Prix : 25 c.

Livret explicatif des ouvrages d'art admis à l'Exposition de la Société des amis des arts de Pau. Exposition de 1868, du 27 février au 27 avril. Pau, 1868; gr. in-32 de 81 pages. Prix : 50 c.

Catalogue raisonné du Musée d'archéologie de la ville de Rennes, par M. André, conseiller à la cour impériale de Rennes. Rennes, Catel, 1868; in-8 de 315 pages.

Catalogue du Musée d'antiquités de Rouen. Dieppe, Delevoye, 1868; in-8 de XVI et 159 pages. Prix : 2 fr.

Voir dans la *Chronique des Arts* du 2 août 1868, page 124, un article de M. A. Darcel.

The imperial Museum of Versailles. Catalogue of the paintings, statues and artistic decorations of the palace, with explanatory notes.... Strasbourg, Ve Berger-Levrault; Versailles, Brunox, 1868; in-12 de 172 pages. Prix : 3 fr. 50 c.

Catalogue par ordre chronologique, ethnologique et générique du Musée des arts plastiques et des industries qui s'y rattachent, de M. Auguste Demmin. Nouvelle édition, Paris, Ve J. Renouard, 1868; in-18 de III et 136 pages.

Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture et lithographie des artistes vivants exposés au palais des Champs-Élysées le 1er mai 1868 [86e Exposition officielle, depuis 1673]; Paris, Mourgues frères, 1868; in-12 de CXVII et 576 pages. Prix : 1 fr. 50 c.

Jury et Récompenses de l'Exposition universelle de 1867, p. VII-XX; Récompenses du Salon de 1867, XXI-XXXII; règlement, XXXIII-XXXIX; liste des artistes récompensés, XLI-CXVI.

Peinture, nos 1-2587; — dessins, aquarelles, pastels, miniatures, émaux, porcelaines, faïences, cartons de vitraux, nos 2588-3389; — sculpture, nos 3390-3886; — gravure en médailles et pierres fines nos 3887-3912; — Architecture, nos 3913-3976; — gravure, nos 3977-4165; — lithographie, nos 4166-4213; — ouvrages exécutés dans les monuments publics, p. 563-575.

Salon de 1868. Études artistiques, par M. Firmin Boissin. Paris, Douniol, 1868; in-8 de 96 pages.

Voir la *Chronique des Arts*, du 6 septembre 1868, p. 144.

Un chercheur au Salon de 1868. Peinture. Les inconnus, les trop peu connus, les méconnus, les nouveaux et les jeunes, par Paul Pierre. Paris; E. Maillet, 1868; in-18 de 143 pages. Prix : 1 fr.

Les Salons. Dessins autographiques de l'Exposition des Beaux-Arts de 1868. Texte par A. Pothey. Paris, J. Kugelmann, 1868; in-fol. oblong de 160 pages. Prix : 15 fr.

Paraît par livraison à 60 c.

Les Artistes normands au Salon de 1868, par M. Alfred Darcel. Rouen, Brière et fils, 1868; in-12.

Voir la *Chronique des Arts* du 1er novembre 1868, page 166, un article de M. Ph. Burty.

Exposition universelle de 1867, a Paris. Broderies, par E. Rondelet. Paris, P. Dupont, 1868; in-8 de 14 pages.

—— Constructions rustiques, par M. Le Play. Paris, Dupont, 1868; in-8 de 12 pages.

—— Spécimens des costumes populaires des diverses contrées, par M. Armand-Dumarescq. Paris, P. Dupont, 1868; in-8 de 24 p.

—— De l'enseignement du dessin en 1867, par M. Édouard Brongniart, inspecteur de l'enseignement dans les écoles de Paris. Paris, P. Dupont, 1868; in-8 de 11 pages.

—— Papiers peints, par M. Moréno-Henriquès. Paris, P. Dupont, 1868; in-8 de 7 pag.

—— Porcelaines dures, par M. Firmin Dommartin, juge au tribunal de commerce de la Seine. Paris, P. Dupont, 1868; in-8 de 181 p.

Rapports du Jury international.

Voir dans la *Chronique des Arts* du 19 juillet 1868, page 115, un article de M. Ph. Burty, et dans le no du 9 août 1868, page 128, un article de M. A. Darcel. La *Gazette* a donné, t. XXIV, page 604, des indications bibliographiques sur la dernière Exposition universelle.

La Grèce à l'Exposition universelle, par Henri Houssaye. Paris, imp. de Alcan-Lévy, 1867; gr. in-8o de 16 pages.

Extrait de l'*Artiste*.

L'Art décoratif à l'Exposition universelle de 1867, par Ernest de Toytot. Paris, A. Morel, 1868; in-8. Prix : 1 fr. 25.

Les Vitraux à l'Exposition universelle de 1867, par Edouard Didron. Paris, 1868; in-4 de 62 pages. Prix : 3 fr. 50.

Délégation des ouvriers relieurs. Exposition universelle de 1867. 1re partie. La Reliure aux expositions de l'industrie [par M. Adolphe Clémence]. 1798-1862. Paris, M. Clémence, 19, rue des Juifs; 1868; in-18 de XXVII et 278 pages.

Voir dans la *Chronique des Arts* du 6 septembre 1868, page 144, une Note de M. Ph. Burty.

L'Histoire du travail à l'Exposition universelle de 1867, par Charles de Linas. Arras, Rousseau-Leroy. Paris, Didron, 1868; in-8 de 369 pages.

VI. — GRAVURE.

Le Peintre-Graveur français, ou Catalogue raisonné des estampes gravées par les peintres et les dessinateurs de l'École française; ouvrage faisant suite au Peintre-Graveur de M. Bartsch, par A.-P.-F. Robert-Dumesnil. Tome X, publié d'après les désirs de l'auteur par M. Georges Duplessis. Paris, Ve Bouchard-Huzard. Rapilly, 1868; in-8 de 277 p. Prix : 8 fr.

Ce 10e volume termine l'ouvrage de M. Robert-Dumesnil. Un 11e volume, contenant un Supplement considérable au *Peintre-Graveur français*, paraîtra prochainement.

Album du XVe siècle. Gravures sur bois tirées de livres français du XVe siècle. Religion. Costumes. Grant danse macabre des hommes et des femmes. Lettres ornées. Chiffres. Marques inédites des libraires et imprimeurs français. Paris, Adolphe Labitte, 1868; in-4 de 16 pages, avec 75 planches, contenant 323 figures. Prix : 30 fr.

Recueil de bois ayant trait à l'imagerie populaire, aux cartes, aux papiers, etc., par A.-R. de Liesville, membre de la Société fran-

çaise de numismatique et d'archéologie. 1er fascicule. Caen, Le Blanc-Hardel, 1868; in-fol. de 37 planches.

Tiré à 50 exemplaires. On ne dit pas combien l'ouvrage aura de livraisons, ni leur prix.

Le Musée universel, par Édouard Lièvre, avec le concours des artistes et des écrivains les plus distingués. Œuvres d'art anciennes et modernes, tableaux, dessins, sculptures, gravures, curiosités, etc. 1re livraison. Paris, Goupil et Ce, 1868; gr. in-4 de 26 pages, avec 2 planches.

Paraît tous les mois. Un an, 30 fr. 60 exemplaires numérotés, sur papier de Hollande : un an, 50 fr.

Voir dans la *Chronique des Arts* des 3 mai et 29 juillet 1868, un article de M. Ph. Burty.

Recueil d'ornements d'après les maîtres les plus célèbres des xve, xvie, xviie, xviiie siècles, reproduits par les procédés de l'héliogravure, par Ed. Baldus. — H. Aldengraever. H.-S. Béham. Th. de Bry. René Boyvin. Estienne Delaulne. A. Dürer. J.-A. Ducerceau. J. Le Pautre. Lucas de Leyde. Jean Marot. Virgile Solis. Énée Vicot. P. Vociriot. Paris, J. Baudry. S. D.; 100 planches in-fol. publiées en 20 livraisons. Prix : 140 fr.

Papier de Hollande.

Catalogue armorial des présidents, conseillers du parlement de Rouen, par M. Stéph. de Merval, orné de vignettes et fleurons dessinés et gravés à l'eau-forte par M. Louis de Merval, et publié par les soins de la Cour impériale de Rouen. Évreux, Herissey, 1867; in-4 de 202 pages.

Voir dans la *Chronique des Arts* du 19 juillet 1868, page 116, un article de M. A. Darcel.

Les Chats. Histoire, mœurs, observations, anecdotes, par Champfleury. Illustré de 52 dessins par Eugène Delacroix, Viollet-le-Duc, Mérimée, Manet, Prisse d'Avennes, Ribot, Mind, Ok-sai, etc. Paris, Rothschild, 1868; in-18 de xvi et 287 pages. Prix : 5 fr. sur papier teinté.

Tiré à 40 exemplaires sur papier de Hollande. Prix : 10 fr.

Voir la *Chronique des Arts* du 25 octobre 1868, p. 169-170.

Litanies de la très-sainte Vierge, peintures murales de la chapelle des R. P. dominicains au Mouleau (près Arcachon), exécutées et lithographiées par Louis Bordieu; avec une Introduction par le P. Hyacinthe Bayonne, des frères prêcheurs. Toulouse, Bonnal et Gibrac, 1868; in-8 de 79 pages, avec 28 planches.

Nouveaux procédés d'impression autographique et photolithographique, par Lallemand. Paris, Leiber, 1868; in-18 de 68 pages.

VII. — ARCHÉOLOGIE.

Antiquité. — Moyen Age. Renaissance. — Temps modernes. Monographies provinciales. Céramique. — Mobilier. — Tapisseries Costumes. — Livres, etc.

Voyage pittoresque en Grèce et dans le Levant, fait en 1843 et 1844, par E. Rey, peintre, et et A. Chenavard, architecte, professeurs à l'École des beaux-arts de Lyon, et Dalgabio, architecte. Journal du voyage, dessins et planches lithographiés par Étienne Rey. Lyon, Perrin, 1868; 2 vol. in-fol., avec 59 planches.

Athènes, décrite et dessinée par Ernest Breton de la Société impériale des antiquaires de France, etc.; suivie d'un Voyage dans le Péloponèse. 2e édit. Paris, Morgand, 1868; gr. in-8 de 383 pages, avec de nombreuses figures.

La 1re édition est de 1862.

Rome visitée par un catholique, Recueil de notes sur ses monuments, palais, musées, églises, pieux sanctuaires, saintes reliques, catacombes, groupés selon leur proximité topographique. Tours, Bouserez; Paris, à la maison des Oblats de Marie, 1868; in-8 de 128 pages.

Scavi di Pompei; lettera a G. Henzen di H. Heydemann, Roma, tipografia Tiberina, 1868; in-8 di 20 pagine.

Poids antiques de bronze, par M. J. Sabatier. Paris, au siége de la Société de numismatique, 1868; in-8 de 3 pages, avec planches.

Extrait de l'*Annuaire de la Société française de Numismatique et d'Archéologie*, 1867.

Essai sur la stèle du songe, par M. G. Maspero. Paris, Didier, Franck, Durand, 1868; in-8 de 11 pages, avec 1 planche.

Extrait de la *Revue archéologique*.

Le Génie des combats de coqs, par M. J. de Witte. Paris, Didier, Franck, Durand, 1868; in-8 de 12 pages, avec 1 grav.

Extrait de la *Revue archéologique*.

Nouvelles Tessères de gladiateurs, par M. Émile Hubner, traduit de l'allemand par Henri Gaidoz. Paris, Didier, Franck, Durand, 1868; in-8 de 24 pages.

Extrait de la *Revue archéologique*.

Bas-relief dit de la Croix, ornant le sanctuaire de l'un des temples à Palenque (Guatemala), par Charles-C. Perkins. Paris, aux bureaux de la *Gazette des Beaux-Arts*, 1868; gr. in-8 de 8 pages, avec planche.

Extrait de la *Gazette des Beaux-Arts*, t. XXIV, p. 472-478.

ice sur les antiquités de la Roumanie. Paris, Franck, 1868; in-8 de 87 pages.

Extrait de la Publication de la commission princière de la Roumanie à l'Exposition universelle de 1867.

acred Achaeology. Popular Dictionary of ecclesiastical Art and Institutions from primitive to Modern Times. London, Reeve, 1868; in-8 de 640 pages. Prix : 18 sh.

Archéologie des écoles primaires, par M. de Caumont, directeur de l'institut des provinces et de la Société française d'archéologie. Caen, Le Blanc-Hardel, 1868; in-18 de 432 pages.

Congrès archéologique de France. 34e session. Séances générales tenues à Paris en 1867 par la Société française d'archéologie pour la conservation et la description des monuments. Caen, Le Blanc-Hardel; Paris, Derache, 1868; in-8 de LXI et 525 pages.

Société française d'archéologie. Institut des provinces de France. Compte rendu du Congrès archéologique et des assises scientifiques de Guéret. Guéret, Dugunest, 1868; in-8° de 316 pages, avec 8 planches.

Note sur les anciens hôpitaux et les maisons de secours de la ville d'Angoulême, par le docteur Cl. Gigon. Angoulême, Goumard, 1868; in-8 de 76 pages, avec 3 planches.

Extrait du *Bulletin de la Société archéologique de la Charente*, année 1867, tiré à 100 exemplaires.

Notice sur Chilly-Mazarin. Le Château. L'Église. Le Village. Le Maréchal d'Effiat, par M. Patrice Salin, chef de bureau au conseil d'État. Notice accompagnée d'appendices, de notes biographiques, historiques et géographiques, de fac-simile de Moncornet, Chastillon, Pérelle, reproduction de dalles funéraires. Paris, A. Leclère, 1868; in-8 de VII et 269 pages, avec 6 eaux-fortes par Karl Fichot. Prix : 15 fr.; papier vélin, 18 fr.; papier vergé, 25 fr.

Voir dans la *Chronique des Arts*, du 28 juin 1868, un article de M. Paul Mantz.

Les Cathédrales du Dauphiné, analyses archéologiques, par M. Fernand de Saint-Andéol. Église cathédrale de Notre-Dame d'Embrun. Grenoble, Prudhomme, 1868; in-8 de X et 47 pages, avec 1 planche.

Extrait du *Bulletin de l'Académie delphinale*.

Pierres tombales du département de l'Eure, recueillies et dessinées par L.-T. Corde. 1re livraison. Évreux, Blot, 1868; in-4 de 8 planches. Prix : 2 fr.

On annonce 25 livraisons.

Fouilles pratiquées à Evrecy par la Société des antiquaires de Normandie en 1867. Rapporteur M. A. Charma, secrétaire. Caen, Le Blanc-Hardel, 1868; in-8 de 23 pages, avec planches.

Extrait des *Mémoires de la Société des antiquaires de Normandie*, t. XXVI.

Analyse du Mémoire de M. l'abbé Cochet, intitulé : *le Tombeau de sainte Honorine, à Graville, près le Havre*, par M. Brianchon. Rouen, Cogniard, 1868; in-8 de 8 pages.

Extrait de la *Revue de Normandie*, 1er et 15 nov. 1867.

Territoire de Guérande. Notes archéologiques, par M. le docteur Joseph Foulon. Nantes, Forest et Grimaud, 1868, in-8 de 23 pages, avec 2 planches.

Mémoire sur les sépultures gallo-romaines découvertes à Lisieux, dans le Grand-Jardin, en février, avril et mai 1866, par M. Pannier. Caen, Le Blanc-Hardel, 1868; in-8 de 32 pages, avec figure.

Extrait du *Bulletin monumental*.

Notes sur les monuments funéraires et héraldiques que l'on voit encore dans quelques-unes des églises de Marseille, par M. Kothon. Marseille, Artaud, Cayer et Cie, 1868; in-8 de 31 pages.

Extrait de *Répertoire des travaux de la Société de statistique de Marseille*, t. XXXI.

Exploration des sépultures gallo-romaines du Mesnil-sous-Lillebonne, en mai, juillet et octobre 1867, par Ch. Rœssler, secrétaire de la Société impériale havraise d'études diverses. Le Havre, Lepelletier; Paris, A. Durand, 1868; in-8 de 22 pages. Prix : 1 fr. 25c.

Mémoire sur l'abbaye de Montbenoit et sur les Carondelet, premiers restaurateurs de l'art en Franche-Comté, avec un plan général et plusieurs dessins de l'intérieur du monument, par M. le président Clerc. Besançon, Outhenin-Chalandre fils, 1868; in-4 de 62 pages.

Le Fondeur du jardin des plantes de Nantes et son confrère de Rezé, attributions celtiques et gallo-romaines, par F. Parenteau, conservateur du Musée d'archéologie. Nantes, Forest et Grimaud, 1868; in-8 de 32 pag., avec 4 planches.

Historical and architecturales Notes on the parish Churches in and around Peterborough, by Rev. W.-D. Sweting. Photographs by W. Ball. Peterborough, Whittaker and Co, 1868; in-8 depp. 226. Clth. 25 s.

Lettre à M. de Caumont sur une excursion en Poitou, par M. de Cougny, inspecteur divisionnaire de la Société française d'archéologie. Caen, Le Blanc-Hardel, 1868; in-8 de 97 pages.

Extrait du *Bulletin monumental*, publié à Caen par M. de Caumont.

Description historique et archéologique de Notre-Dame de Reims, par M. l'abbé

Tourneur. 2e édition, revue et corrigée. Reims, Giret, 1868; petit in-8 de 67 pages.

Est-ce la 2e édition de : *Histoire et description des vitraux et des statues de l'intérieur de la cathédrale de Reims*, par M. l'abbé V. Tourneur. Mémoire couronné par l'Académie de Reims. Reims, P. Regnier, 1857; in-8 de 77 pages avec 2 planches ?

Histoire et description de l'église de Saint-Remi de Reims, par M. Lacatte-Joltrois, revue et augmentée par M. l'abbé Cerf. Reims, Dubois, 1868; in-16 de VIII et 229 pages.

Les Sépultures de Saint-Jean de Belleville (Savoie), par M. le comte Costa de Beauregard. Grenoble, Allier père et fils, 1868; in-fol. de 16 pages, avec 8 planches.

Notice historique sur l'abbaye de Saint-Jean-des-Choux, par Dagobert Fischer. Strasbourg et Paris, Ve Berger-Levrault, 1868; in-12 de 60 pages, avec une planche lithographiée.

Reliquaires donnés par saint Louis à l'abbaye de Saint-Maurice d'Agaune, par M. E. Aubert, membre de la Société impériale des antiquaires de France. Paris, Didier, Franck, A. Durand, 1868; in-8 de 19 pages, avec gravure.

Extrait de la *Revue archéologique*.

Comité archéologique de Senlis. Comptes rendus et mémoires. Année 1867. Senlis, Duriez, 1868; in-8 de LXXIII et 280 pages, avec 2 planches et 1 portrait.

Le Château de l'évêque d'Apt, aux Tourrettes, par M. l'abbé Elzéar-Véran Roze, chanoine honoraire. Marseille, Ve Olive, 1868; in-8 de 14 pages.

Tiré à 100 exemplaires, dont dix sur papier de Hollande.

Notice sur des fouilles exécutées à La Chapelle-Saint-Michel de Valbonne, près Hyères (Var), par M. le duc de Luynes. Paris, Savy, 1868; in-4 de 12 pages, avec 6 planches.

Excursions archéologiques dans le Vendômois, le Château de La Poissonnière. Lettre à M. de Caumont, par M. le comte A. de Rochambeau. Caen, Le Blanc-Hardel, 1868; in-8 de 13 pages.

Extrait du *Bulletin monumental*.

Dictionnaire raisonné du mobilier français de l'époque carlovingienne à la Renaissance, par M. Viollet-le-Duc, architecte. Tome I. 2e édition. Paris, Morel, 1868; in-8 de 447 pages, avec 240 gravures sur bois, sur acier et en chromolithographies.

La 1re édition est de 1858; in-8 de 437 pages.

Church Vestments, their Origin, Use and Ornament, by Anastasia Dolby. Practically illustraded. London, Champman, 1868; in-4 de 212 pages. Prix : 21 sh.

L'Art de l'émail, leçon faite à l'Union centrale des Beaux-Arts, le 6 mars 1868, par Claudius Popelin. Paris, Jouaust, 1868, in-8 de 56 p.

Publié dans la *Chronique des Arts* des 2 et 9 août 1868.

Les émaux cloisonnés anciens et modernes, par M. Ph. Burty. Paris, Marty joaillier, 1868; in-12 de 76 pages, avec vignettes.

Titre rouge et noir; papier vergé.
Voir la *Chronique des Arts* du 10 octobre 1868, pages 161-163.

Recherches sur les anciennes manufactures de porcelaine et de faïence (Alsace et Lorraine). Strasbourg, Ve Berger-Levrault, 1868; in-8 de XV et 95 pages, avec 55 monogrammes et gravures.

Titre rouge et noir. 200 exemplaires sur papier fort et 25 sur papier vergé.

Les Faïences de Rouen et de Nevers à l'Exposition universelle, par E. de Robillard de Beaurepaire. Caen, Le Blanc-Hardel, 1868; in-8 de 40 pages.

Extrait du *Bulletin monumental*.

Les anciennes fabriques de faïence et de porcelaine de l'arrondissement de Sceaux, par le docteur Thore. Paris, P. Dupont, 1868; in-8 de 24 pages, avec une planche.

Extrait de l'*Annuaire de l'arrondissement de Sceaux*, 1868, 1re année.

Recherches historiques sur les manufactures de faïence et de porcelaine de l'arrondissement de Valenciennes, par le docteur Alfred Lejeal. Lyon, Perrin; Valenciennes, Lemaître, 1868; gr. in-8 de XXII et 152 pages, avec 7 planches.

Voir dans la *Chronique des Arts*, du 19 juillet 1868, p. 116, un article de M. Ph. Burty.

L'Art de restaurer les faïences, porcelaines, biscuits, terres cuites, grès, émaux, laques, verreries, etc.; suivi d'une Notice chronologique de toutes les fabriques connues, par P. Thiaucourt, peintre-sculpteur; avec un Avant-propos par M. le baron Ch. Davillier. Paris, Aubry, 1868; in-8 de 64 pages. Prix : 2 fr.

Quelques mots sur l'évangéliaire de la cathédrale de Noyon, par M. l'abbé Müller. Noyon, Andrieux, 1868; in-8 de 14 pages.

Album de reliures artistiques et historiques des XVIe, XVIIe, XVIII et XIXe siècles, accompagné de notes explicatives par le bibliophile Julien. 1re partie. Paris, Bachelin-Deflorenne, 1868; in-4 de 24 planches dont une en couleur. Prix : 20 fr.

VIII. — NUMISMATIQUE.

Sigillographie

Monnaie des rois de Nabatine. Paris, impr. Thunot, 1868; in-8 de 36 pages, avec une planche.

Recherches sur la monnaie romaine depuis son origine jusqu'à la mort d'Auguste, par le baron d'Ailly. T. II, 2e partie. Lyon, Scheuring; Paris, Rollin et Feuardent, 1868; in-4 de 245 à 605 pages, avec les planches 68 à 87 *bis*.

Voir la *Gazette des Beaux-Arts*, t. XVIII, p. 575, et t. XXII, p. 599.

Description historique des monnaies frappées sous l'empire romain, communément appelées médailles impériales, par Henri Cohen. T. VII. Supplément. Paris, Rollin et Feuardent, 1868; grand in-8 de XIX et 504 pages, avec 10 planches.

Les volumes précédents ont été annoncés dans la *Gazette des Beaux-Arts*, t. IV, VIII, X, XI, XII et XIII.

Notice archéologique sur les monnaies anciennes et quelques monnaies antiques trouvées sur le sol de Saint-Amour et dans ses environs, par V. Corbet. Lons-le-Saulnier, Gauthier frères, 1868: in-12 de 92 pages.

Mélanges numismatiques, par M. le vicomte de Ponton d'Amécourt. Paris, au siége de la Société de numismatique, 1868; in-8 de 16 pages.

Extrait de l'*Annuaire de la Société française de numismatique et d'archéologie*, 1867.

Monnaies romaines de bronze, par M. J. Sabatier. Paris, à la Société de numismatique, 1868; in-8 de 12 pages, avec planche.

Extrait de l'*Annuaire*...

Description des monnaies carlovingiennes trouvées à Glisy en 1865, par M. E. Gariel. Paris, au siége de la Société de numismatique, 1868; in-8 de 10 pages.

Extrait de l'*Annuaire*...

Restitution à Guiche des monnaies attribuées à Guessin, par M. H. Heulz. Paris, au siége de la Société de numismatique, 1868; in-8 de 3 pages.

Extrait de l'*Annuaire*...

Monnaies du XVIe siècle, par M. P.-A. Labouchère. Paris, au siége de la Société de numismatique, 1868; in-8 de 3 pages, avec pl.

Extrait de l'*Annuaire*...

Sur les monnaies dites obsidionales, par A. de Montdésir. Paris, au siége de la Société de numismatique, 1868; in-8 de 7 pages.

Extrait de l'*Annuaire*...

Description de quelques monnaies se rattachant à la numismatique française, par M. Gariel. Paris, à la Société de numismatique, 1868; in-8 de 11 pages.

Extrait de l'*Annuaire*...

Monnaies communales d'Amiens, par M. Caron. Paris, à la Société de numismatique, 1868; in-8 de 7 pages.

Extrait de l'*Annuaire*...

Jetons des états de Bourgogne, par M. A. Preux. Paris, au siége de la Société de numismatique, 1868; in-8 de 12 pages.

Extrait de l'*Annuaire*...

Notice sur des monnaies trouvées dans le département de la Meuse (1865-1866), par M. le comte H. de Vidranges. Paris, à la Société de numismatique, 1868; in-8 de 5 p.

Extrait de l'*Annuaire*...

Une monnaie inédite de Montpellier, par M. Aloïss Heiss. Paris, au siége de la Société de numismatique, 1868; in-8 de 3 pag.

Extrait de l'*Annuaire*...

Monnaie de Vergobret Eduen Divitiacus, par M. F. de Saulcy. Paris, au siége de la Société de numismatique, 1868; in-8 de 4 pag.

Extrait de l'*Annuaire*...

Les Monnaies françaises en 1866, par M. A. Barre. Paris, au siége de la Société de numismatique, 1868; in-8 de 7 pages.

Extrait de l'*Annuaire*...

Les Médailles françaises en 1866, par M. Clérot. Paris, au siége de la Société de numismatique, 1868; in-8 de 7 pages.

Extrait de l'*Annuaire*...

Rapport sur la Collection royale des monnaies portugaises figurant à l'Exposition universelle de 1867, présenté à la Société française de numismatique, par M. J. Sabatier. Paris, au siége de la Société, 1868; in-8 de 55 pages.

Statistique des collections de médailles appartenant à des particuliers, par M. le vicomte de Ponton d'Amécourt. Paris, à la Société de numismatique, 1868; in-8 de 7 pages.

Extrait de l'*Annuaire de la Société française de numismatique et d'archéologie*, 1867.

IX. — BIOGRAPHIES.

Le Vite dei più essellenti pittori, scultori e architetti di Giorgio Vasari, scelte ed annotate da Gaetano Milanesi. Firenze, Barbèra, 1868; in-18 di pagine VII e 265.

Les Maîtres dans les arts du dessin, par Lelius. Splendide édition, illustrée d'un frontispice de Paul Veronèse et de 25 portraits sur acier. 1re livraison. Paris, A. Rigaud, 1868; in-fol. de 8 pages, avec un portrait. Prix : 1 fr.

On annonce 31 livraisons. Il y a des exemplaires, fig. sur chine, à 2 fr., 3 fr. et 16 fr. la livraison.

Galerie des artistes célèbres, peintres, sculpteurs, architectes, par Mme C. Fallet. Rouen, Mégard, 1868; in-8 de 271 pages.

Bibliothèque morale de la jeunesse.

La peinture et les peintres célèbres, par Alphonse d'Augerot. Limoges, Barbou frères, 1868; in-8 de XLIX et 283 pages, avec gravures.

Les Peintres célèbres, par Alphonse d'Augerot. Limoges, Barbou frères, 1868; in-12 de XLIX et 238 pages, avec gravures.

Association polytechnique. Les grands architectes, par Charles Lucas, architecte. Paris, A. Lévy, 1868; in-18 de 36 pag. Prix: 40 c.

Biographie universelle des architectes célèbres, par feu Alexandre Du Bois et Charles Lucas, architectes. 1er et 2e fascicules. Livraisons 1 à 5. Paris, rue Rochechouart, 55, 1868; in-8.

On annonce de 3 à 5 vol. de 25 livraisons avec 5 à 8 planches chacun. Prix de la livraison : 40 c., et 1 fr. avec les planches sur chine.

Memoirs of early italian Painters, by Mrs Jameson. New edition. London, Murray, 1868; post in-8 de 356 pages, avec 50 nouveaux portraits. Prix : 12 s.

Dictionnaire général des artistes de l'École française, depuis l'origine des arts du dessin jusqu'à l'année 1868 inclusivement. Architectes, Peintres, Sculpteurs, Graveurs et Lithographes, par Em. le Bellier de la Chavignerie. 1re et 2e livraisons. A-BLA. Paris, Ve J. Renouard et aux bureaux de la *Gazette des Beaux-Arts*, 1868; gr. in-8 de 96 pages à 2 colonnes.

L'ouvrage sera publié en 50 livraisons de 48 pages chacune. Prix de la livraison : 1 fr. 50 c.

Notice sur quelques peintres blésois, par M. A. Dupré, bibliothécaire à Paris. Paris, Claye, 1868; gr. in-8 de 12 pages.

Extrait de la *Gazette des Beaux-Arts*. Voir, dans ce volume, pages 265-274

Les Graveurs troyens. Recherches sur leur vie et leurs œuvres, avec fac simile, par E. Corrard de Bréban. Troyes, Socard; Paris, Rapilly, 1868; in-8 de 95 pages.

Voir dans la *Gazette des Beaux-Arts*, t. XXIV, pages 501-503, un article de M. Charles Blanc sur cet opuscule.

Notes sur quelques numismates portugais des XVIIe, XVIIIe et XIXe siècles, par M. A.-C. Teixera de Aragao. Paris, à la Société de numismatique, 1868; in-8 de 5 pages.

Extrait de l'*Annuaire de la Société française de numismatique et d'archéologie*, 1867.

Histoire d'Apelles, par Henri Houssaye. 3e édition. Paris, Didier, 1868; in-18 de 448 pages.

Véritable édition, différente de la première et de la deuxième qui ont été annoncées dans la *Gazette des Beaux-Arts*, tome XXII, page 599.

Article nécrologique sur M. Maurice Ardant, par M. Léon Damour. Paris, Société de numismatique, 1868; in-8 de 5 pages.

Extrait de l'*Annuaire de la Société française de numismatique et d'archéologie*, 1867.

Notice biographique sur Ph. Berger, peintre en miniature...

Voyez plus haut : DIDACTIQUE. Guide du peintre, etc.

C. Bouquier, député à la Convention nationale, peintre de marine et de ruines, membre de l'Institut de Bologne, etc. Notes sur l'état de la peinture en France et en Italie à la fin du XVIIIe siècle, par le docteur E. Galy, directeur du Musée départemental de la Dordogne. Périgueux, Dupont, 1868; in-8 de 72 pages.

Voir dans la *Chronique des Arts* du 18 octobre 1868, p. 168, un article de M. Ph. Burty.

Mémoire sur l'abbaye de Montbenoit et sur les Carondelet...

Voyez ci-dessus à la division : ARCHÉOLOGIE

Souvenirs d'Eugène Devéria. Tarbes, Lescamela, 1868; in-12 de XIV et 239 pages.

Documents sur le surintendant Fouquet. Communication à la Société d'archéologie de Seine-et-Marne, par M. F. La Joye, président de la section de Melun. Melun, Hérisé, 1868; in-8 de 15 pages.

L'Art du XVIIIe siècle. Les Vignettistes. Gravelot. — Cochin, par Edmond et Jules de Goncourt. Étude contenant deux dessins gravés à l'eau-forte. Paris, Dentu, 1868; in-4 de 40 pages. Prix : 5 fr.

Papier vergé-teinté; tiré à 200 exemplaires; les planches effacées après tirage. Publié d'abord dans la *Gazette des Beaux-Arts*, tome XXIV, pages 152-168, 247-277.

Ont paru : Watteau. — Prudhon. — les Saint-Aubin. — Boucher. — Greuze. — Chardin. — Fragonard. — Debucourt.— La Tour.

Voir dans la *Chronique des Arts* du 5 juillet 1868, p. 108, une note de M. Ph. Burty.

William Hogarth, par M. E. Feuillet de Conches. Paris, Claye, 1868; gr. in-8 de 34 pag.

Extrait de la *Gazette des Beaux-Arts*. Voir plus haut dans ce volume, pages 185-214.

Notice sur M. le duc de Luynes, membre de l'Institut, etc., par J.-L.-A. Huillard-Bréholles. Paris, H. Plon, 1868; in-8 de 164 p., avec un portrait photographié. Prix : 5 fr.

Souvenirs intimes sur Ingres, par M. Prosper Debia. Montauban, Forestié neveu, 1868; in-8 de 36 pages.

Bernard Palissy, par E. Martellet, membre de l'association philotechnique. Paris, Hachette, 1868; in-18 de 50 pages.

Conférences faites à l'asile de Vincennes.

Notice sur François-Nicolas Pineau et divers membres de sa famille, sculpteurs, graveurs, architectes (1653-1823), par Émile Biais-Langoumois. Angoulême, Goumard, 1868; in-8 de 25 pages, avec un portrait.

Extrait, tiré à 100 exemplaires, du *Bulletin de la Société archéologique et historique de la Charente*, 1867.

Notice biographique et littéraire sur M. André Pottier, conservateur de la Bibliothèque publique et du Musée céramique de la ville

de Rouen, etc., par M. l'abbé Colas et C. Lormier. Rouen, Société des Bibliophiles, 1868; in-4 de 28 pages, avec un portrait gravé à l'eau-forte par M. L. de Merval.

Pierre Puget, peintre, sculpteur, architecte, décorateur de vaisseaux, par Léon Lagrange. 2e édition. Paris, Didier, 1868; in-18 de XI et 420 pages.

La 1re édition a été annoncée dans la *Gazette des Beaux Arts*, t. XXIV, p. 608.

Ligier Richier, par Auguste Lepage. Paris, Académie des Bibliophiles, 1868; in-18 de 27 pages.

Titre rouge et noir. Tiré à 150 exemplaires sur papier vergé et à 10 sur papier de Chine.

Renseignements sur quelques peintres et graveurs des XVIIe et XVIIIe siècles. Israël Silvestre et ses descendants, par E. de Silvestre. Paris, Bouchard-Huzard, 1868; in-8 de 172 pages.

X. — PHOTOGRAPHIE.

Art et photographie, par M. Maignien, doyen de la Faculté des lettres de Grenoble. Grenoble, Prudhomme, 1868; in-8 de 14 pages.

Extrait du *Bulletin de l'Académie delphinale*.

Photographie. Méthode raisonnée, théorique et pratique de la retouche du cliché, par J. Fritz-Hermann Shuknussen, artiste peintre, à Bude (Autriche). Paris, 1868; in-16 de 8 pages.

Le retoucheur. Traité de la photographie, de la retouche, du coloris des épreuves albuminées par les couleurs et le système, par A. Belloc, chimiste. Paris, l'auteur, 1868; in-18 de 70 pages.

Portraits photographiques sur émail, vitrifiés et inaltérables, par Lafon de Camarsac. Paris, l'auteur, 1868; in-8 de 28 pages.

Voir la *Chronique des Arts* du 21 juin 1868, p. 99.

La Photographie au percement des Alpes. Album historique par A.-L. Vialardi, membre du club alpin-italien. Torino e Firenze, fratelli Bocca, Ermanno Loescher, 1868; in-4 oblungo di pagine 36 a 2 colonne, con 9 fotografie e 1 tavola litografica. Prezzo : lire 20, legato in tela inglese.

Bordeaux et ses vins. Album de vingt-cinq photographies de J. Stoerk; avec un texte en français, allemand et anglais. Bordeaux, Chaumas, 1868; in-4 oblong de 57 pages, avec 25 photographies.

XI. — PÉRIODIQUES NOUVEAUX

parus dans le semestre.

Album de Notre-Dame-des-Arts. Instruction, Éducation, Récréation. 1re année. N° 1. 25 juin 1868. Paris, P. Dupont, 1868; in-4 de 16 pages à 2 colonnes.

Paraît le 25 de chaque mois. Un an : Paris, 20 fr.; départements, 22 fr.

L'Art, journal hebdomadaire. 1re année. N° 1. 1er mai 1868. Paris, 18, boulevard des Italiens, 1868; in-4 de 8 pages à 2 colonnes, avec une gravure.

Prix pour Paris : trois mois, 7 fr.; six mois, 12 fr.; un an, 24 fr.

L'Art industriel, organe général des sciences, des arts et métiers appliqués à l'industrie. N° 1. 6 juin 1868. Paris, Schiller, 1868; in-4 de 8 pages à 3 colonnes.

Paraît tous les samedis. Un an, 24 fr.; un n° 50 c.

Le Bibliophile français. Gazette illustrée des amateurs de livres, d'estampes et de hautes curiosités. T. 1. N° 1. 1er mai 1868, Paris, Bachelin-Deflorenne, 1868; in-8 de 72 pag., avec vignettes, portrait et 5 planches.

Prix pour Paris : trois mois, 12 fr.; six mois, 21 fr.; un an, 40 fr.

Voir dans la *Chronique des Arts* du 12 juillet 1868, un article de M. Ph. Burty.

Le Collectionneur, journal des amateurs, vendeurs et acheteurs de livres curieux et rares, manuscrits, lettres autographes, peintures, dessins, gravures, portraits, objets d'art et de curiosité, sous la direction de F. Vallète, avec le concours des savants, des historiens, des littérateurs, des artistes et des amateurs les plus compétents. 1re année. N° 1. Abbeville, Briez; Paris, 8, rue Garancière, 1868; in-8 de 53 pages.

Un an, 8 fr.; un numéro, 50 c.

Le Monde des arts, revue des nouveautés artistiques, etc. 1re année. N° 1. 2 juillet 1868. Paris, boulevard Bonne-Nouvelle, 8, 1868; gr. in-4 de 8 pages à 2 colonnes.

Paraît le jeudi. Un an : Paris, 20 fr.; départements, 22 fr.

Théâtre-Journal. Musique, Littérature, Beaux-Arts. Rédacteur en chef, Alexandre Dumas. 1re année. N° 1. 5 juillet 1868. Paris, rue Meslay, 62, 1868; in-fol. de 4 pag. à 2 col.

Paraît le dimanche. Un an : Paris, 12 fr.; départements, 14 fr.

PAUL CHÉRON.

TABLE DES MATIÈRES

JUILLET, AOUT, SEPTEMBRE, OCTOBRE, NOVEMBRE, DÉCEMBRE 1868.

DIXIÈME ANNÉE. — TOME VINGT-CINQUIÈME.

TEXTE.

1er JUILLET. — PREMIÈRE LIVRAISON.

		Pages.
J. Grangedor...	Le Salon de 1868 (2e et dernier article).....	5
Alfred Michiels.....	Barthélemy Spranger.....	31
Philippe Burty.....	Exposition de la Royal Academy.....	56
Henri Delaborde, de l'Institut, et Sleeckx.....	Les Peintures de MM. Guffens et Swerts dans l'église de Saint-Georges, a Anvers.....	74
Mignet, de l'Académie française.....	Manuel d'histoire ancienne de l'Orient jusqu'aux guerres médiques, par M. François Lenormant.....	80
Natalis Rondot.....	Musée d'art et d'industrie de Moscou.....	82
A. W.....	Correspondance de Londres. — Exposition d'aquarelles et de la Société des artistes britanniques.....	86

1er AOUT. — DEUXIÈME LIVRAISON.

Charles Blanc.....	Ingres, sa vie et ses œuvres (7e article).....	89
Philippe Burty.....	La gravure, le bois et la lithographie au salon de 1868.....	108

Pages.

Marquis Girolamo d'Adda. Léonard de Vinci. — La gravure milanaise et passavant. 123
Albert Jacquemart..... Vincennes et les porcelaines françaises..... 153
Paul Lefort..... Essai d'un catalogue raisonné de l'œuvre gravé et lithographié de Francisco Goya (dernier article)..... 165
A. W..... Correspondance anglaise. — Le budget du British Museum et ses acquisitions. — Un nouveau tableau à la National Gallery. — Le testament de Felix Slade. — Le Burlington fine arts Club et la British Institution. — Un tableau de Holman Hunt. — Les objets rapportés d'Abyssinie. 181

1er SEPTEMBRE. — TROISIÈME LIVRAISON.

Feuillet de Conches..... William Hogarth..... 185
François Lenormant..... Les antiquités de l'Assyrie et de Babylone (2e article)..... 215
Charles Blanc..... Ingres, sa vie et ses œuvres (8e et dernier article). 228
Albert Jacquemart..... Sèvres et les manufactures de porcelaines en France..... 249
Dupré..... Notice sur quelques peintres blésois..... 265
A. W..... Les eaux fortes de M. Edwin Edwards..... 275

1er OCTOBRE. — QUATRIÈME LIVRAISON.

Armand Baschet..... François Porbus, peintre de portraits à la cour de Mantoue..... 277
Charles Perkins ..... Donatello..... 299
Grasset-Dorcet..... Cypris et Paphos, art et dogme du Touran..... 321
Léon Lagrange..... Toro (1er article)..... 345
Alfred Darcel ..... Archives de la Commission des monuments historiques..... 353

1er NOVEMBRE. — CINQUIÈME LIVRAISON.

Édouard de Beaumont... Les armes. Préface du catalogue en préparation de la collection de M. le comte de Nieuwerkerke..... 373
W. Bürger..... Dirk Hals et les fils de Frans..... 390
Claudius Popelin. ..... Léon-Battista Alberti..... 403

Pages.

François Lenormant..... Les antiquités de l'Assyrie et de Babylone (troisième et dernier article).. 422

Armand Baschet..... François Porbus, peintre de portraits a la cour de Mantoue (deuxième et dernier article)..... 438

Charles Perkins..... Lorenzo Ghiberti..... 457

Paul Mantz..... Le Musée rétrospectif a l'Exposition du Havre. 470

1er DÉCEMBRE. — SIXIÈME LIVRAISON.

Léon Lagrange..... Toro (2e et dernier article)..... 477

J. Grangedor..... Les derniers travaux d'art au palais de justice. 509

A. W..... Les Expositions de tableaux en Angleterre pendant le XVIIIe siècle et les origines de l'Académie..... 532

Émile Galichon..... Les Arts au moyen age et a la renaissance, par M. Paul Lacroix..... 542

Eugène Müntz..... L'école française jugée par la critique allemande. — Histoire de la peinture française moderne, depuis 1789, par M. B. Meyer..... 548

Prosper Bailly..... Le Musée parisien..... 553

Paul Chéron..... . .. Bibliographie des ouvrages publiés en France et a l'étranger sur les Beaux-Arts et la curiosité, pendant le deuxième semestre de l'année 1868..... 555

GRAVURES

1er JUILLET. — PREMIÈRE LIVRAISON.

Pages.

Encadrement tiré d'un livre d'Heures attribué à Geoffroy Tory. Dessin de M. Pilinski, gravure de M. Gillot. Collection de M. Firmin Didot..... 5
Les Couseuses; peinture de M. Édouard Frère, dessinée par l'artiste, gravée par M. Durand..... 9
La récolte des pommes de terre; peinture de M. Breton, gravée à l'eau-forte par M. Bracquemond..... 10
Les Joueurs de tric-trac; peinture de M. Roybet, gravée à l'eau-forte par l'artiste..... 16
Le Favori du roi; peinture de M. Zamacois, dessinée par l'artiste, gravée en *fac-simile* par M. Durand..... 18
Autour de l'Auge; peinture de M. Schenck, dessinée par l'artiste, gravée en *fac-simile* par M. Durand..... 22
Étang de Quimerc'h; peinture de M. Bernier, gravée à l'eau-forte par l'artiste... 26
Le jeune martyr Tercinius; marbre de M. Falguières, dessiné par M. Rajon, gravé par M. Boetzel..... 29
Lettre U tirée d'un livre français du XVIe siècle..... 31
Cul-de-lampe tiré d'une garde d'épée inventée par Voierriot..... 55
Lettre A tirée d'un livre français du XVIe siècle..... 56
Amazone; peinture de M. Princeps, dessinée par M. Feyen-Perrin, gravée par M. Boetzel..... 61
Actea, nymphe du rivage; peinture de M. Leighton, dessinée par M. Feyen-Perrin, gravée par M. Boetzel..... 65
Halte de Bohémiens; dessin et composition de M. Fr. Walker, gravure de M. Swain..... 69
Detected; tableau de M. Horsley, gravé à l'eau-forte par M. Feyen-Perrin..... 70
Lettre U tirée d'un livre italien du XVIe siècle..... 74
Jésus insulté; peinture murale de M. Guffens, dessinée par M. Bocourt, gravée par M. Sotain..... 77
Cul-de-lampe du XVIe siècle..... 79
Lettre M tirée d'un livre français du XVIe siècle..... 80
Intailles assyriennes..... 81
Lettre L tirée d'un livre français du XVIe siècle..... 82
Lettre L tirée d'un livre français du XVIe siècle..... 86
L'Innocence; tableau de Greuze, dessiné par M. Bocourt..... 88

1er AOUT. — DEUXIÈME LIVRAISON.

Pages.

Encadrement manuscrit d'un livre irlandais du VIIe siècle. Dessin de M. Montalan, gravure de M. Midderigh. (Bibliothèque de Dublin.) 89
Lettre D tirée d'un livre français du XVIe siècle 108
La Mort lançant des flèches. Dessin de M. Millais, gravé par M. Swain 113
Maquignons; eau-forte de M. J.-L. Brown 114
Tombeau d'un évêque à Limoges (XIVe siècle). Dessin de M. Viollet-le-Duc, gravé par M. Mouard 117
Porte centrale de la cathédrale de Tours. Dessin de M. Viollet-le-Duc, gravé par M. Guillaumot aîné 119
Lettre D tirée d'un livre italien du XVe siècle 123
Monna Lisa del Giocondo? Gravure attribuée à Léonard de Vinci, reproduite par M. Durand 139
Tête de jeune femme; gravure attribuée à Léonard de Vinci, dessinée par M. Bocourt; gravée par M. Sotain 141
Projets pour une statue équestre. Gravure attribuée à Léonard de Vinci, reproduite par M. Pilinski 145
Chevaux par Léonard de Vinci. Gravure de Gerli reproduite par M. Pilinski 147
Buste de vieux guerrier. Gravure du XVe siècle dans le goût de Léonard de Vinci 151
Cul-de-lampe italien du XVe siècle 152
Lettre C à fond criblé empruntée à un livre français du XVIe siècle 153
Marques de porcelaines françaises 155, 156, 157, 161
Vase dit de Fontenoy; porcelaine de Vincennes dessinée par M. Montalan, gravée par M. Sotain. (Collection de M. Double.) 162
Le Duel; lithographie de Goya reproduite par M. Pilinski 177
Lettre O tirée d'un livre français du XVIe siècle 181
Cul-de-lampe emprunté à un manuscrit irlandais du IXe siècle 184

1er SEPTEMBRE. — TROISIÈME LIVRAISON.

Encadrement tiré d'un plat émaillé par Penicaut. Dessin de M. Loizelet, gravure de M. Boetzel 185
Ours; cul-de-lampe d'après une estampe rare de Marc de Bye 214
Taureau ailé; monument assyrien du Musée du Louvre 215
Assournasirpal, roi d'Assyrie, d'après un bas-relief du Louvre, dessiné par M. Bocourt, gravé par M. Sotain 219
Salmanassar V recevant la soumission de Jéhu; bas-relief du Musée Britannique, dessiné et gravé par les mêmes 220
Sargon, roi d'Assyrie, d'après un bas-relief du Louvre, dessiné et gravé par les mêmes 221
Sennachérib recevant la capitulation de Lachis; bas-relief du Musée Britannique, dessiné et gravé par les mêmes 223

Pages.
Assourbanipal, roi d'Assyrie; d'après un bas-relief du Louvre, dessiné et gravé par les mêmes..... 224
Brûle-parfums en faïence de Kutahia..... 227
Lettre O, tirée d'un livre français du XVIe siècle..... 228
Croquis d'Ingres pour l'Age d'or..... 248
Vase de Sèvres, à têtes d'éléphant..... 249
Vase-vaisseau à mât, de Sèvres. (Collection de M. le marquis d'Hertford..... 252
Encrier de Marie Leczinska, de Sèvres. (Collection de M. le marquis d'Hertford.) 253
Assiette de Sèvres décorée par Le Bel jeune. (Collection de M. Double..... 254
Vase milieu, de Sèvres. (Collection de M. le marquis d'Hertford..... 255
Marques de Hannong..... 259
Vase de la guerre, vase de Sèvres, composé par M. Dieterle..... 261
Marques de Sèvres..... 263, 264
Lettre A, tirée d'un livre italien du XVe siècle..... 265
Cul-de-lampe français du XVIe siècle..... 274
Eau-forte de M. Edwin Edwards..... 274

1er OCTOBRE. — QUATRIÈME LIVRAISON.

Encadrement tiré d'un manuscrit irlandais du VIIe siècle. Dessin de M. Montalan, gravure de M. Midderigh. Bibliothèque de Dublin..... 277
Lettre D tirée d'un ouvrage français du XVIe siècle..... 299
Mise au tombeau; bas-relief de Donatello, gravé par M. Perkins. Musée Ambras, à Vienne..... 312
Ange; bas-relief de Donatello, gravé par M. Perkins. Église San Antonio, à Padoue..... 318
Médaille d'un des Padouan..... 320
Type d'époque touranienne. Dessin de M. Bocourt, gravure de M. Sotain..... 321
Tombeau trouvé en Italie, gravé par M. Gaucherel. Musée du Louvre..... 326
Vénus portant la coiffure nommée tour ou tourim. Dessin de M. Bocourt, gravure de M. Sotain..... 329
Hache de la reine Aa-Hotep..... 338
Idalia mater ou Amanassos; statue trouvée près de Golgos. Dessin de M. Bocourt, gravure de M. Sotain..... 343
Cartouche tiré de la Galerie d'Apollon, au Louvre..... 345
Lettre C tirée du château de Blois..... 353
Abside de l'église de Loupiac. Dessin de M. Abadie, gravure de M. Sauvageot.. 355
Église de Guebwiller, dessinée par M. Boeswillwald, gravée par M. Soudain.... 359
Abside de l'église de Vernouillet. Dessin de M. Huguenet..... 361
Église d'Eu, dessinée par M. Viollet-le-Duc, gravée par MM. Panel et Soudain.. 363
Chapelle de Saint-Germer, dessinée par M. Boeswillwald, gravée par MM. Bury et Sulpis..... 365
Remparts d'Avignon, dessinés par M. Viollet-le-Duc, gravés par M. Soudain.... 367
Détails du château de Blois, dessinés par M. Duban, gravés par MM. Bury et Sulpis..... 368

Pages.
Maison à Orléans, dessinée par M. Vaudoyer, gravée par M. Soudain..... 369
Détail du château de Blois, dessinés par M. Duban, gravés par MM. Bury et Sulpis..... 371

1er NOVEMBRE. — CINQUIÈME LIVRAISON.

Encadrement tiré d'un manuscrit irlandais du VIIe siècle. Dessin de M. Montalan, gravure de M. Midderigh. (Bibliothèque de Dublin.)..... 373
Armure du XVe siècle. Eau-forte de M. Jacquemart, d'après une armure de la collection de M. le comte de Nieuwerkerke..... 382
Lionel d'Este; médaille de Pisan, dessinée par M. Gaillard, gravée par M. Hotelin. 389
Lettre A tirée d'un livre français du XVIe siècle 390
Signatures de Dirk Hals..... 394, 394, 395, 396
Fillette au verre; tableau de Dirk Hals, dessiné par M. Feyen-Perrin, gravé par M. Boetzel..... 393
Portrait de Frans Hals, au Musée de Brunswick, gravé à l'eau-forte par M. Unger. 398
Signature de Frans Franszoon..... 399
Lettre L dessinée par M. Popelin, gravée par M. Prunaire..... 403
Armoirie de la famille Alberti..... 404
Portrait de Leon-Battista Alberti, d'après un bois du XVIe siècle..... 415
Cul-de-lampe, dessiné par M. Popelin..... 421
Bas-relief assyrien, offrant un exemple de chapiteau dans le style ionien..... 422
Chapiteau assyrien à volutes..... 425
Édifice assyrien, d'après un bas-relief du Musée Britannique..... 426
Coupoles assyriennes, d'après un bas-relief du Musée Britannique..... 427
Statue du roi Assourbanipal, au Musée Britannique. Dessin de M. Gilbert, gravure de M. Midderigh..... 429
Lion égyptien..... 431
Lionne blessée; bas-relief du Musée Britannique, dessiné par M. Gilbert, gravé par M. Sotain..... 433
Brique émaillée assyrienne, au Musée Britannique. Dessin de M. Gilbert, gravure de M. Midderigh..... 435
Seuil de porte du palais de Koyoundjik. Dessin de M. Bocourt, gravure de M. Sotain..... 436
Briques assyriennes émaillées..... 437
Lettre R tirée d'un livre français du XVIe siècle..... 438
Lettre L tirée du *Songe de Poliphile* italien..... 457
Cul-de-lampe tiré d'un manuscrit irlandais du VIIe siècle..... 469
Lettre I tirée d'un livre français du XVIe siècle..... 470

1er DÉCEMBRE. — SIXIÈME LIVRAISON.

Encadrement inventé par Toro, dessiné par M. Montalan, gravé par M. Hotelin. Dessin de la collection de M. Destailleurs..... 477

Pages

Console de Toro, dessinée par M. Montalan, gravée par Mme Bœtzel. Collection de M. le marquis de Tresseumanes..... 481
Dessin de Toro, dessiné par M. Montalan, gravé par M. Hotelin. Cabinet des estampes..... 485
Vase de Toro, dessiné par M. Montalan, gravé par M. Hotelin. Dessin de la Collection de M. Destailleurs..... 486
Cul-de-lampe tiré de la galerie d'Apollon, au Louvre..... 508
Lettre C, tirée d'un livre français du XVIe siècle..... 509
Façade du Palais de justice (état actuel), dessin de Montalan, gravure de M. Hotelin. 511
Salle des Pas-Perdus, au Palais de justice. Dessin et gravure par les mêmes..... 517
Intégrité. Peinture de M. Lehmann, dessinée par M. Gilbert, gravée par M. Comte. 525
Méditation. Peinture de M. Lehmann, gravée par M. Gilbert. Gravure tirée hors texte..... 526
Concorde. Peinture de M. Lehmann, dessinée par M. Gilbert, gravée par Comte. 529
Vindicte. Peinture de M. Lehmann, gravée par M. Gilbert. Gravure tirée hors texte. 530
Le vieux Palais de justice..... 531
Lettre W, tirée d'un livre italien du XVe siècle..... 532
Encadrement tiré des Heures de Geofroy Tory (1525). Collection de M. Didot.. 542
Encadrement tiré d'un livre de de Tournes (1557). Collection de M. Didot..... 543
Encadrement tiré des heures de Guillaume Roville (1551). Collection de M. Didot. 544
Tête de Christ, sculpture du XIIIe siècle, à la cathédrale d'Amiens..... 545
Encadrement tiré des Heures d'Antoine Vérard (1488). Collection de M. Didot.. 546
Surtout de table servant de drageoir en cuivre émaillé et doré, travail allemand de la fin du XVIe siècle. Chromolithographie, par M. Kellerhoven. Gravure tirée hors texte..... 546
Cloître de l'abbaye de Moissac, Guyenne, XIIe siècle..... 547
Bordure tirée des Heures de Louis de France, duc d'Anjou, XIVe siècle..... 548
Lettre P, tirée d'un livre italien du XVe siècle..... 553

FIN DU TOME VINGT-CINQUIÈME.

Le Directeur : ÉMILE GALICHON.

PARIS. — J. CLAYE, IMPRIMEUR, 7, RUE SAINT-BENOIT. — [1391]